Искусство КИНО

10 1977

13

Искусство кино

1977 10

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного комитета
Совета Министров СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Андраш Козак в роли Лукача
в фильме «Псевдоним — Лукач»
(режиссер М. Захариас, «Мосфильм» — «Мафильм»).
На 2-й стр. обложки
Фото вверху:
Евгений Карельских в фильме «Черная береза»
режиссер В. Четвериков, «Беларусьфильм»).
Фото внизу:
Владимир Седов и Светлана Орлова
в фильме «Убит при исполнении»
(режиссер Н. Розанцев, «Ленфильм»).
На 3-й стр. обложки
Вячеслав Тихонов
в фильме «Фронт за линией фронта»
(режиссер И. Гостев, «Мосфильм»).
На 4-й стр. обложки
Ирина Акульченко и Юрий Соломин
в фильме «Блокада»
(режиссер М. Ершов, «Ленфильм»).

Содержание

3
Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева участникам и гостям X Московского международного кинофестиваля
4
Чан Дак, Абделламир Муалла, Альберто Сорди, Ирина Мирошниченко, Альберт Джонсон, Юкка Маннеркорпи, Тосиро Мифунэ — Высокая ответственность художника. Отклики участников и гостей X МКФ в Москве на приветствие товарища Л. И. Брежнева международному кинофоруму

Навстречу 60-летию Великого Октября
13
Б. Буряк, Т. Левчук — Время, герои, фильмы
36
Иштван Б. Сабо — Венгерское кино в год Октябрьского юбилея
56
А. Бобровский — Путь в революцию
56
М. Гедрис — Большевик Варейкис
58
М. Ершов — Героизм Ленинграда
58
В. Четвериков — Закаленные войной
59
А. Сахаров — Человек на земле
61
Е. Вермишева — Главная площадь страны
61
И. Грек — Атлас Ильича
62
М. Клигман — Петроградские продагитотряды
62
Б. Загряжский — Большая жизнь ЗИЛа
64
В. Листов — Телеграфный бланк девятнадцатого года
73
А. Лебедев — Кинолетопись эпохи
83
А. Муравьев — Кинематограф на службе революции

Современность и экран
94
Г. П. Богомяков — Главная тема — трудовой подвиг народа

Новые фильмы
114
В. Туровский — Мальчишки ехали на фронт
121
А. Свободин — Вольный Чехов
136
Евгений Кригер — Сердце матери
142
А. Бутлицкий — Бури над мысом Доброй Надежды

Дискуссии
150
В. Грунин, Л. Гуревич, В. Гурьянов, Л. Донец, Л. Кристи, А. Пелешян, В. Фуртичев, Х. Шаблявичус — Художественный вымысел и документ — соединимы ли они?
171

Наши юбиляры
М. Власов — Ученый-коммунист

За рубежом
173
Георгий Капралов — «Челюсти»: миф, бизнес, политика
185
Синерама
191
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Greeting of the General Secretary of the Central Commitee of the CRSU, the Chairman of the Supreme Soviet of the USSR Leonid Iljich Breznev to the Participants and Guests of the X International Film Festival in Moscow (p. 3)

Chan Dakh (Vietnam), Abdellamir Mualla (Iraq), Alberto Sordi (Italy), Irina Miroshnichenko (USSR), Albert Johnson (USA), Jukka Mannerkorppi (Finland). Participants and guests of the X International Film Festival in Moscow — about the Greeting of L. I. Breznev, the participance of cinema in the struggle for peace, social progress and freedom of the nations.

To the 60-th Anniversary of the Great October

Boris Buriak, Timofey Levchuk The Time, the Heroes, the Films (p. 13)
The dialogue of the director Timofey Levchuk and the doctor of art science professor Boris Buriak is devoted to the Ukranian Soviet cinema—from the first films to the films, made in the year of the 60-th anniversary of the Great October socialist revolution

Ishtvan B. Sabo The Hungarian Cinema in the Year of the October Anniversary (p. 36)
Article of the chairman of the Cinema Department of the Ministry of culture of Hungary is devoted to the 60-th anniversary of the Great October and its influence on the socialist Hungarian cinema

Interview at the Shooting Site

Anatoly Bobrovsky Way to the Revolution (p. 56)

Marionas Gedris Bolshevik Varejkis (p. 56)

Mihail Erchov The Heroism of Leningrad (p. 58)

Vitaly Chetverikov Strenthened by the War (p. 58)

Alexey Saharov Man on the Earth (p. 59)

Ekaterina Vermisheva The Main Squere of the Cuntry (p. 61)

Isaak Grek The Satin of Iljich (p. 61)

Maria Kligman Petrograd «Prodagitotriady» (p. 62)

Boris Zagriazsky The Great Life of ZIL (p. 62)
The directors from the different studios of the USSR—about their new works, devoted to the 60-th anniversary of the Great October

Victor Listov The Telegraph Form of the 1919 (p. 64)
Article is based on the story of one of the first expeditions of the Soviet newsreel, organised due to Lenin directions.

Alexey Lebedev «Kinopravda» (p. 73)
Continuation of the article, published in «IK», 1977, N 9.

Alexey Muraviev Cinema at the Service of the Revolution (p. 83)
Article about the heroic work of the Soviet cinema during the war.

The Time and the Screen

Georgy Bogomiakov The Main Theme — the Heroic Deeds of the People (p. 94)
The First Secretary of Tiumen Obkom of the CPSU discusses the problems of showing Tiumen epopee on the documental screen.

New Films

Valery Turovsky The Boys Were Going to the Front (p. 114).
Review of the film «The Garland of the Sonnets» («Belarusfilm», 1976).

Alexandr Svobodin Chehov Free of Canons (p. 121)
Review of the film «The Unfinished Piece for the Mechanical Piano» («Mosfilm», 1977).

Evgeny Kriger The Heart of Mother (p. 136)
Review of the film «Kotiuzan Mothers» (The Ukranian Studio of the Documental Films, 1976).

Alexey Butlicky Storms above the Cape of Good Hope (p. 142)
Review of the film «Apartheid is Prosecuted» (CSDF, 1977).

Discussions

Vladimir Grunin, Leonid Gurevich, Victor Gurianov, Liudmila Donets, Leonid Kristi, Artavasd Peleshian, Victor Furtichev, Enrikas Shabliavichus The Fact and the Invention in the Documental Cinema — Is it Possible to Connect them? (p. 150)

Our Anniversaries

Marat Vlasov A scientist-A Communist (p. 171)
Nikolay Lebedev — the scientist, the professor, the publicist — is 80.

Abroad

Georgy Kapralov «The Jaws»: Myth, Business, Politics (p. 173)
Thaughts of the Soviet critic about some tendencies of the modern commercial cinema in USA

Cinerama (p. 185).

Filmograqhy

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72

Сдано в набор 16.VII.1977
Подп. к печати 16.IX.1977. А 10515
Формат бумаги 70×90$^{1}/_{16}$. Печ. л. 12, усл. п. л. 14, уч.-изд. л. 18,3.
Тираж 54000 экз.
Заказ 679. Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Чехов Московской области

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. БРЕЖНЕВА участникам и гостям X Московского международного кинофестиваля

Сердечно приветствую участников и гостей смотра мирового киноискусства, собравшихся на X Московский международный фестиваль.

Эта традиционная встреча кинематографистов в советской столице проходит в юбилейном году, когда наш народ празднует 60-ю годовщину Великой Октябрьской социалистической революции и образования Советского государства.

В нашей стране любят и ценят искусство кино. Кинематограф, правдиво и ярко раскрывающий смысл происходящих в мире изменений, последовательно преданный идеям гуманизма, является мощным фактором борьбы за демократию, национальную независимость и социальный прогресс. Поистине неоценим тот вклад, который искусство кино с его огромным влиянием на умы и сердца людей способно внести в дело мира и дружбы между народами, в объединение их усилий во имя решения актуальных проблем, стоящих перед современным человечеством.

Не приходится говорить, что предотвращение угрозы новой мировой войны, упрочение мира и международной безопасности — это дело не только политических партий и правительств. Особая роль в утверждении духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами принадлежит общественности, деятелям культуры, в том числе представителям одного из самых популярных и массовых искусств — кинематографа. И мы верим, что мастера кино разных стран, независимо от различий в своих политических убеждениях и творческих позициях, будут достойны высокой ответственности художника перед живущим и грядущими поколениями людей, посвятят свой труд и талант созданию произведений, в полном смысле этого слова работающих на благо мира и прогресса.

Убежден также, что выполнению киноискусством своей гуманной миссии способствует развитие широкого и многообразного сотрудничества прогрессивных кинематографистов. Позвольте выразить надежду, что полем такого сотрудничества, крупным событием в международной культурной жизни станет и нынешний, открытый для кинематографистов всех континентов, X Московский фестиваль.

Большого успеха всем его участникам и гостям!

Л. Брежнев

Высокая ответственность художника

Отклики участников и гостей X МКФ в Москве на приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева международному кинофоруму

Чан Дак,

режиссер (Вьетнам)

X Московский международный кинофестиваль — фестиваль особый: он проводился в год 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции, и естественно, что в его атмосфере чувствовалось приближение этой знаменательной даты. Юбилей Великого Октября — это праздник не только советского народа, это праздник всех народов социалистических стран и всего прогрессивного человечества. Как неузнаваемо изменилась политическая карта мира с 1917 года! Залп «Авроры», положивший начало новой эры человечества, был услышан во всех уголках нашей планеты. Можно с уверенностью сказать, что совершенная в нашей стране Августовская революция 1945 года — это эхо великих октябрьских раскатов, потрясших старый мир, отозвавшихся в умах и сердцах людей сигналом к борьбе за свободу...

Огромно влияние, которое передовое советское киноискусство оказывало и оказывает на развитие молодой вьетнамской кинематографии. Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев в своем приветствии участникам и гостям X Московского международного кинофестиваля отметил, что «предотвращение угрозы новой мировой войны, упрочение мира и международной безопасности — это дело не только политических партий и правительств. Особая роль в утверждении духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами принадлежит общественности, деятелям культуры, в том числе представителям одного из самых популярных и массовых искусств — кинематографа». В этих словах товарища Л. И. Брежнева содержится программа прогрессивных кинематографистов разных стран, сознающих свою ответственность за дело мира на земле. И наши кинематографисты сегодня яснее, чем когда-либо, осознают свои задачи, поставленные перед ними Коммунистической партией Вьетнама, вносят достойный вклад в дело формирования человека нашей свободной единой страны. Их сближает с деятелями кино других братских социалистических стран борьба за торжество идей марксизма-ленинизма, за победу социализма, общий путь развития искусства социалистического реализма, путь, озаренный светом Великого Октября.

Политбюро ЦК КПВ постановило, что 60-летие Октября в Социалистической Республике Вьетнам будет отмечено как великое всенародное торжество. В ближайшее время у нас в стране будут проведены кинонедели и декады, посвященные 60-летию Великой Октябрьской революции.

Естественно, что каждая национальная кинематография стран социалистического содружества имеет свои особенности, обусловленные собственным ходом исторического развития страны, решает свои специфические проблемы. Но поскольку искусство кино в этих странах является социалистическим искусством, то оно служит одному общему делу — делу утверждения идей марксизма-ленинизма.

Вьетнамское кино, рожденное в борьбе за независимость и свободу страны, развивается в русле задач, выдвинутых КПВ, и радостно сознавать, что цели нашего кинематографа отвечают девизу московского фестиваля: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!».

Молодое революционное киноискусство Вьетнама, вдохновленное передовыми гуманистическими идеями, внесло значительный вклад в дело национально-освободительной борьбы нашего народа, завершившейся воссоединением страны. В этом нам оказывали активную помощь кинематографисты Советского Союза и других братских социалистических стран.

В районах Южного Вьетнама людей долгое время пичкали буржуазной кинопродукцией — и нам было очень важно буквально с первых дней освобождения Юга познакомить кинозрителя с лучшими фильмами Страны Советов, с образцами высокого прекрасного искусства. За последнее время в освобожденных районах Юга десятки миллионов людей имели возможность увидеть замечательные произведения социалистического кино.

Приведу несколько конкретных примеров. Сразу же после того, как Юг был освобожден, мы направили туда два фильма, отражающих разные периоды в истории вашей страны, — «Война и мир» и «Освобождение». Эти фильмы, став-

шие значительными явлениями в советском кинематографе, получили широкое зрительское признание и во Вьетнаме. Надо сказать, что во Вьетнаме хорошо знают и очень любят творчество Льва Толстого, и когда был показан фильм, поставленный режиссером С. Бондарчуком, «Война и мир», на широкого зрителя он произвел очень сильное впечатление.

Несколько слов об «Освобождении». В этом фильме рассказано о второй мировой войне с совершенно иных позиций, отличных от тех, к которым привыкли зрители Юга. Правдивая трактовка исторических событий авторами этого фильма придала картине силу и достоверность документа. Подобные же фильмы, созданные на Западе, фальсифицируют события второй мировой войны. Большой заслугой авторов картины является создание образов бойцов Советской Армии. Их доброта, честность, беззаветный патриотизм — как раз те качества, которые присущи и бойцам вьетнамской Народной армии, освобождавшим страну.

Сегодня во Вьетнаме с большим успехом идут многие советские фильмы самых различных жанров. Успех у зрителей снискала картина «Мачеха». У жителей Юга страны еще до последнего времени зачастую бытовало мнение — результат буржуазной пропаганды, — что у коммунистов не может быть семьи, что они не признают любви. И такие фильмы во многом очень помогают разъяснить зрителям южных районов страны задачи социалистического строя, его нравственные законы.

Вьетнамские кинематографисты проходят у советских мастеров экрана прекрасную школу. Вьетнамские студенты учатся во ВГИКе, стажируются на советских студиях, в редакциях кинематографических журналов. У себя на родине мы с большим интересом следим за советской кинопрессой. Практически все статьи, которые публикует журнал «Искусство кино», переводятся. У нас выходят сборники, где мы помещаем переводы важных статей, в которых освещаются вопросы современного кинематографа. Совсем недавно у нас была издана книга, составленная на основе материалов журнала «Искусство кино»...

Важным событием фестиваля была, на мой взгляд, проводившаяся в его рамках ретроспектива советских фильмов, где демонстрировались картины на революционную тему. Мне как режиссеру такие картины особенно близки — ведь моя последняя лента «Августовская звезда», участвовавшая в конкурсном показе, воссоздает исторические события 1945 года — революционное восстание трудящихся, приведшее к созданию Демократической Республики Вьетнам. Герои картины — молодые коммунисты, ведущие подпольную борьбу, активные борцы за освобождение своей Родины.

На фестивале демонстрировался фильм, о котором хочется сказать особо, — «Повесть о коммунисте». КПСС — это великая партия, в ее рядах состоят такие бойцы, как товарищ Брежнев — коммунист из коммунистов. В фильме «Повесть о коммунисте» отражена многообразная деятельность товарища Брежнева в различных областях жизни Советского государства и на разных этапах его истории. Зритель видит результаты того огромного вклада, который лично товарищ Брежнев внес в героическую борьбу советского народа против гитлеровских полчищ в годы второй мировой войны, в деятельность Коммунистической партии Советского Союза во внутренней и внешней политике СССР, и этот вклад трудно переоценить. Посмотрев картину, понимаешь, что советские коммунисты сегодня — достойные наследники большевиков — бойцов революции.

Абделламир Муалла,

режиссер (Ирак)

Московский фестиваль — это не только явление культуры, но и крупное политическое событие. Л. И. Брежнев в своем приветствии гостям и участникам X Московского фестиваля подчеркнул, что люди искусства, как и политические деятели, несут ответственность за развитие широкого сотрудничества прогрессивных сил планеты, за проведение в жизнь политики мирного сосуществования стран с различными общественными системами. В приветствии есть такие слова: «Кинематограф, правдиво и ярко раскрывающий смысл происходящих в мире изменений, последовательно преданный идеям гуманизма, является мощным фактором борьбы за демократию, национальную независимость и социальный прогресс».

Особую цену этим словам придает то, что их произнес товарищ Л. И. Брежнев, известный всему миру как активный борец за мир и счастье всех людей на Земле. Мы гордимся тем, что такой выдающийся политический деятель, как Брежнев, интересуется проблемами современного кино. Значит, дело, которому мы служим, может и должно стать одним из сильнейших факторов идеологической борьбы на благо мира и дружбы между народами.

Именно таков фестиваль в столице Советского Союза — несомненно самый крупный киноконкурс мира, который проходит под прекрасным девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!».

Мне, как одному из представителей современной иракской кинематографии, удалось побы-

вать на многих кинофестивалях, проходящих в странах Ближнего Востока и в Европе. Все они — разные по своему характеру, направлению и атмосфере, но есть у них одна общая черта: рыночные отношения купли-продажи. «В воздухе носятся деньги» — так обрисовал обстановку подобных кинофестивалей один из моих коллег. Московский фестиваль в этом отношении резко выделяется на фоне других киносмотров. Я уже в третий раз имею возможность оценить уникальный творческий характер кинофорума в Москве. Атмосфера сердечности и дружбы, интересные и свободные дискуссии на самые актуальные темы современности, всеобщая приподнятость и праздничность обстановки — все это не может оставить нас, гостей и делегатов, равнодушными. Мне кажется, что именно этим и объясняется в первую очередь внимание крупнейших режиссеров мира к Московскому фестивалю.

Сегодня, на X МКФ мне хочется вспомнить выдающиеся фильмы и имена, которые были по достоинству оценены и приняты в Москве, произведения, которым этот киносмотр открыл дорогу в большую жизнь. Феллини с «$8^1/_2$», Синдо с «Голым островом», Куросава с «Дерсу Узала», Вайда с «Березняком» и «Землей обетованной». Этот перечень легко продолжить. Главная причина успеха этих картин, их высокой оценки жюри и долголетия на экранах — воплощенная в них преданность идеям гуманизма, ответственность художника перед живущим и будущими поколениями людей.

Эти слова, на мой взгляд, должны стать девизом всех настоящих художников, цель которых — сохранить человечеству человека.

Кино занимает очень серьезное и важное место в борьбе идей в современном мире. Поэтому мы должны предвидеть возможность распространения средствами кинематографа реакционных взглядов и идей, которые выгодны нашим врагам, вероятность злонамеренного использования могучих средств кино. Экран — очень сильное «лекарство», с которым надо обращаться осторожно. Он может принести большую пользу, духовно обогатить человека, заставить его задуматься о коренных проблемах времени. Но, с другой стороны, при неправильном употреблении он может морально искалечить личность, нанести ей моральный урон. Сколько мы знаем картин, смакующих все виды порока: насилие, убийство, сверхъестественные ужасы. Порой их делают первоклассные профессионалы. Но совместимы ли такие «творения» с настоящим искусством?! Я уверен, что есть искусство на один сезон и есть искусство на века. На первое проходит мода, утихают страсти и остаются лишь презрение и горечь. Второе — движет мысль человека вперед, наполняет его новыми духовными силами, согревает жизнь. О таком искусстве всегда мечтали лучшие художники. И они творили его. Прямо или косвенно, они несли людям идеи мира, любви и братства.

Сегодня прогрессивные силы мира отстаивают идеи справедливости и гуманизма. Вместе с ними выступают и передовые деятели культуры. Они хотят счастья для всех народов, защищают права всего человечества. Не бывает плохих или хороших людей от рождения, как нет порочных и злых детей. Люди становятся такими, какие они есть, в процессе жизни в обществе, которое формирует их взгляды, образ мыслей. Сегодня у дела мира и прогресса, у народов, отстаивающих свою независимость, еще очень много врагов и в сфере политики и в сфере искусства. Они пока что очень сильны, и недооценивать их было бы неправильно. Но мы должны решительно бороться с ними оружием революционной правды и социального обличения. Мы обязательно победим, потому что на нашей стороне — честные люди всей планеты.

Альберто Сорди,

актер и режиссер (Италия)

В Москве я не впервые, не впервые и на Московском фестивале. И должен признаться, что всякий раз радуюсь приезду в Советский Союз, радуюсь встречам со своими советскими друзьями. И в этом году, несмотря на кратковременность визита, мне удалось со многими повидаться, обменяться мнениями, завязать деловые контакты.

Одной из замечательных традиций московских встреч кинематографистов стали приветствия главы Советского государства Леонида Брежнева участникам и гостям международного кинофестиваля. И в этот раз Леонид Брежнев адресовал дружеские и искренние слова художникам кино, собравшимся в Москве. Приветствие главы Советского государства знаменательно прежде всего признанием той исключительной роли, которая отводится в СССР искусству. Действительно, кинематограф является сегодня, быть может, самым мощным видом информации и пропаганды, самым активным средством массовых коммуникаций. Он способен внести заметный вклад в укрепление разрядки международной напряженности, в достижение мира и дружбы между народами. Искусство кино может помочь человеку быть благороднее, честнее, человечнее.

«Не приходится говорить, — подчеркнул в своем приветствии участникам и гостям X Мос-

ковского международного кинофестиваля Леонид Брежнев, — что предотвращение угрозы новой мировой войны, упрочение мира и международной безопасности — это дело не только политических партий и правительств. Особая роль в утверждении духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами принадлежит общественности, деятелям культуры, в том числе представителям одного из самых популярных и массовых искусств — кинематографа».

Эти слова нашли живой отклик в моем сердце. И вот еще почему.

В этот раз я привез в Москву на фестиваль свой последний фильм «Мещанин, маленький, маленький». Эта не вполне типичная для Сорди-комика лента подводит итог определенному этапу моей творческой биографии. Полагаю, что дело художника — внимательно вглядываться в окружающую жизнь и стремиться как можно честнее и объективнее отразить ее в своем творчестве. Но до недавнего времени я никогда не занимался политикой непосредственно. Текущие годы, однако, характеризуются проявлением острого интереса рядового итальянца к политическим аспектам жизни нашего общества. Кино в Италии не всегда было политизировано. Но появились фильмы Дино Ризи, Этторе Сколы, братьев Тавиани, Франческо Рози, Карло Лидзани, Бернардо Бертолуччи, Марко Белоккио, Джулиано Монтальдо... И эти фильмы, эти художники вызвали волну нового интереса итальянского зрителя к политическому кино. В такой ситуации ни один честный итальянский художник не может позволить себе остаться в стороне от обсуждения проблем, волнующих народные массы.

Мне приятно сознавать, что такие мои фильмы, как «Врач кассы взаимопомощи», «Задержанный в ожидании суда», «Пока есть войны — есть надежда», внесли свой скромный вклад если не в социальное переустройство современного итальянского общества, то, во всяком случае, в частичные изменения некоторых его политических институтов.

Я с удовольствием и гордостью говорю об этом здесь, в Москве, потому что Московский фестиваль всегда отличался своим вниманием к социально активным произведениям киноискусства. К сожалению, за неимением времени на этот раз мне не удалось посмотреть фильмы конкурсной фестивальной программы. Но традиции Московского фестиваля, его девиз «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» мне достаточно хорошо известны, и я уверен в прогрессивном характере и социальной значимости картин, демонстрировавшихся в конкурсе и этого года. Уверен, что если бы меня назначили послом Италии в Советском Союзе, я смог бы, используя свою кинематографическую популярность, сделать много больше наших дипломатов в деле укрепления духа доверия и дружбы между народами наших стран.

Искусство не знает государственных границ. Оно интернационально. Тем актуальнее содержащийся в приветствии Леонида Брежнева — вернусь еще раз к этому документу — призыв к «высокой ответственности художника перед живущим и грядущими поколениями людей».

Ирина Мирошниченко,

актриса (СССР)

Меня, как, думаю, и всех участников X Московского кинофестиваля, глубоко взволновало приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева. Как высокая оценка нашего общего труда и одновременно как призыв работать еще более ответственно прозвучали с высокой трибуны Кремлевского Дворца съездов слова приветствия: «Поистине неоценим тот вклад, который искусство кино с его огромным влиянием на умы и сердца людей способно внести в дело мира и дружбы между народами, в объединение их усилий во имя решения актуальных проблем, стоящих перед современным человечеством».

В этом году кинофестиваль в Москве состоялся в десятый раз. Помимо других радостных итогов, он принес нам имена новых лауреатов, новых художников, которые, уверена, будут теперь считать московский киносмотр одной из самых счастливых страниц своей творческой жизни. Ибо победа здесь воспринимается особенно радостно — я знаю это по собственному опыту — по многим причинам. Само творческое соревнование в Москве изначально лишено духа меркантилизма, эстетского снобизма или подобострастия перед «звездами первой величины». В основе отношения к фильмам конкурсной программы лежит неподдельный, искренний интерес, готовность поддержать все лучшее, перспективное, что отличает сегодня поиски прогрессивных кинематографистов мира. На фестивале в Москве нет иерархии киноимен — здесь воистину царит дух абсолютного равноправия и одинакового уважения к Искусству, Художнику, Зрителю. И надо сказать, что для всех членов этой триады Московский фестиваль оказывается очень плодотворным.

В моей жизни с Московским кинофестивалем связаны счастливейшие минуты — в 1973 году жюри VIII МКФ присудило Золотой приз фильму Витаутаса Жалакявичуса «Это слад-

кое слово — свобода!», в котором я сыграла главную женскую роль. Мне было радостно сознавать, что и я вместе с другими актерами внесла свою лепту в успех картины. Московский фестиваль дал нашему фильму путевку на большой международный экран, мы показывали его на фестивале в Белграде, на кинофестивалях в Тегеране и Бомбее, его увидели зрители многих стран мира.

Недавно фильм «Это сладкое слово — свобода!» демонстрировался в числе других картин в Лондоне на Неделе советского кино, которая была организована в честь предстоящего великого праздника — 60-летия Октябрьской революции. Все фильмы Недели были встречены очень тепло, о них много писали, на встречах со зрителями мы, члены делегации, видели, какой живой интерес вызывает у англичан советское искусство. Конечно же, такие контакты не просто плодотворны — необходимы, так как несут людям правду о нашей стране, а нам помогают лучше понять других. Так художники вносят свой вклад в борьбу всех миролюбивых сил планеты — в борьбу за то, чтобы в отношениях между народами всегда царил дух уважения, доброжелательства, дружеского интереса и участия.

С огромным волнением смотрела я фильм «Ночь над Чили». Я думаю, существует глубокая закономерность в том, что в Советском Союзе был снят такой фильм: в его демонстрации на кинофестивале в Москве видна определенная внутренняя необходимость. Это гневное, страстное обвинение фашистского режима Пиночета и, одновременно, взволнованный гимн стойкости и мужеству тех, кто не покорился. Фильм впрямую отвечает стремлению советских людей поддержать чилийских патриотов в их благородной борьбе. Чувство братской солидарности с национально-освободительной борьбой народов «пылающего континента», горячее желание как можно достовернее воссоздать на экране весь драматизм и пафос их трудного пути к победе вдохновляли и нас, советских кинематографистов, когда мы снимали фильм «Это сладкое слово — свобода!». И сегодня я вижу в картине «Ночь над Чили», созданной режиссерами-дебютантами — чилийцем Себастьяном Аларконом и его советским коллегой Александром Косаревым, своеобразное продолжение наших поисков, хотя, разумеется, и в совершенно иной манере. Мне хочется от души поздравить всю интернациональную съемочную группу фильма с присуждением Специального приза жюри X МКФ. Мы верим, что свет разума и справедливости рассеет мрачную ночь фашизма над чилийской землей.

Фестивальный экран Москвы как бы концентрирует главные тенденции современного прогрессивного киноискусства. В творческих дискуссиях, в горячих спорах, на встречах со зрителями выявляется, обобщается и анализируется все то, что характеризует сегодняшний боевой, демократический кинематограф, намечаются перспективы, направления, пути его развития. Художники всех уголков земли получают здесь возможность показать свои работы — в конкурсе и вне конкурса; они могут познакомиться с лучшими фильмами своих коллег и часто открыть для себя новое имя или целую национальную кинематографию.

И как зритель и как актриса я больше всего люблю Московский фестиваль именно за то, что он дает как бы «слепок» с лица эпохи, панораму мира сегодня — со всеми его заботами, проблемами, страданиями, радостями. Ты слышишь пульс времени, понимаешь, что сейчас волнует людей, что им может быть интересно, чего они ждут от экрана. Из всего этого кинематографист делает практические выводы, необходимые для его дальнейшей работы. Я, например, получаю огромную пользу, даже узкопрофессиональную, актерскую: смотрю фильмы своих коллег и невольно корректирую потом для себя свою игру, что-то новое начинаю видеть в образе современницы, от чего-то отказываюсь, что-то начинаю делать иначе. Ведь шутка сказать: на десяти кинофестивалях в Москве перед нами «сыграли» лучшие актеры мирового кино — Джульетта Мазина и Марчелло Мастроянни, Даниэль Ольбрыхский и Витторио Гассман, Джейн Фонда и Тосиро Мифунэ, Джек Николсон и Филипп Нуаре, Ингрид Тулин и Анни Жирардо, Софи Лорен, Эрвин Гешоннек, Невена Коканова. На нынешнем X МКФ мы были рады приветствовать Альберто Сорди и Кёрка Дугласа, которые привезли свои последние фильмы; впервые приехала в Москву замечательная американская актриса Элен Бёрстин, известная советским зрителям по картине «Алиса здесь больше не живет»; мы полюбили прекрасного испанского комика Альфредо Ланда Арета, сыгравшего главную роль в получившем Золотой приз фильме Бардема «Конец недели», увидели интереснейшие работы советских актеров Вахтанга Кикабидзе и Фрунзе Мкртчяна в комедии Георгия Данелия «Мимино».

Я вообще люблю смотреть фильмы — просто как зритель. Куда бы я ни приехала, в любой зарубежной поездке, на гастролях, в отпуске — я первым долгом бегу в кино, чтобы лучше узнать страну, понять ее народ, увидеть что-то неожиданное, новое. Мне не знакома та пресыщенность кинематографом, в которой некоторым моим коллегам видится непременный атрибут нашей профессии.

Правда, на X Московском фестивале мне не удалось, к сожалению, посмотреть все, что я бы хотела, поскольку все это время была занята на съемках

в ленфильмовской картине «Стою над снегами». Ее ставит молодой режиссер Владимир Бортко; вместе со мной снимаются замечательные актеры Олег Ефремов, Евгений Лебедев, Владимир Рецептер, Любовь Виролайнен. Фильм можно назвать фильмом на «производственную тему», в нем рассказывается о работе комиссии, которая расследует аварию, происшедшую на атомном реакторе. Но, конечно, главное в ней — сложные человеческие характеры, взаимоотношения людей эпохи НТР. Мне очень интересно сниматься, потому что роль Анны, мне кажется, многое открывает в образе современной женщины, сыграть которую мечтает каждая актриса.

Мне кажется, что сегодня актерское искусство достигло необычайных высот, оно постоянно развивается — совершенствуется профессиональная техника, способы выражения чувств и мыслей, но, главное, становится все более точным и глубоким представление артиста о мире и человеке. Актеру сейчас подвластны любые нюансы человеческой психики, он способен воссоздать на экране сложнейший социальный тип, вытащить с самого дна души то, что там глубоко запрятано, то, что только зреет в характере и лишь позднее станет заметно и окружающим и самому человеку. Хороший актер может не просто сыграть написанное, он в состоянии выявить, уловить или «дописать» подтекст образа. В общем, я уверена, что сегодня актеры справляются с теми сложнейшими задачами, которые стоят перед кинематографом нашей эпохи, перед искусством, призванным воплотить достоверно, самобытно и убедительно неповторимый, все время меняющийся облик времени.

Думаю, что коллективный портрет современника, который сегодня пишут кинематографисты мира, даст нашим потомкам точное представление о людях XX века, о том, чем они жили, что думали, как трудились, любили и радовались.

Альберт Джонсон,

критик (США)

Я думаю, что вправе сказать об уникальности Московских кинофестивалей, потому что это единственный в мире кинофестиваль, участники которого удостаиваются столь высокой чести — их приветствует глава государства, Председатель Президиума Верховного Совета СССР.

Что лично меня более всего тронуло и обрадовало в послании Л. И. Брежнева X МКФ? Прежде всего доброжелательный, искренний и сердечный тон приветствия. Приятно сознавать, что руководитель огромной страны обращается к кинематографистам всего мира как к друзьям, обращается с верой в их роль «в утверждении духа доброй воли».

«...Мы верим, — пишет Л. И. Брежнев, — что мастера кино разных стран, независимо от различий в своих политических убеждениях и творческих позициях, будут достойны высокой ответственности художника перед живущим и грядущими поколениями людей, посвятят свой труд и талант созданию произведений, в полном смысле этого слова работающих на благо мира и прогресса».

X Московский фестиваль оправдал возлагавшиеся на него надежды именно потому, что фильмы, шедшие на его экранах, встречи и беседы, проходившие в его рамках, были одухотворены той высокой ответственностью, к которой призывал всех прогрессивных художников земли Л. И. Брежнев.

Нынешний X Московский международный кинофестиваль проходил в знаменательный момент в жизни народов Советского Союза и всего мира. Приближающееся 60-летие Октябрьской революции, вторая годовщина хельсинкской конференции, предстоящее совещание в Белграде — все это события мирового значения, во многом определяющие современную политическую и культурную жизнь планеты. Хочу с особым удовлетворением отметить, что встреча в Хельсинки способствовала, по моему мнению, улучшению отношений между Советским Союзом и Соединенными Штатами Америки, и выразить надежду, что и в дальнейшем эти отношения будут развиваться.

Московский кинофестиваль заметно отличается от множества киносмотров, проводимых в мире. Широкое представительство этого кинофорума — вот что хочется отметить в первую очередь. Ни один фестиваль не собирает столько национальных кинематографий, такого количества мастеров кино. Отрадно, что в Москве имеют возможность встретиться и обсудить общие, волнующие всех проблемы опытные, известные всему миру художники и дебютанты, для многих из которых путь в большое искусство открывает участие в московском киносмотре.

Московские встречи — это всегда не только фильмы, но живые дискуссии, непосредственные контакты людей разных убеждений. Последнее обстоятельство тоже весьма положительно характеризует фестиваль в Москве.

Другим положительным фактором, обеспечивающим успех фестиваля, является стремление его организаторов и участников последовательно претворять в жизнь прекрасный девиз смотра «За гуманизм киноис-

кусства, за мир и дружбу между народами!». Я не первый раз в Москве и должен заметить, что как фильмы конкурсных фестивальных программ, так и сама свободная, непринужденная, дружеская и одновременно деловая атмосфера кинофорумов, бесспорно, отвечают духу этого благородного девиза.

Юкка Маннеркорппи,

режиссер, президент Союза кинработников (Финляндия)

Я был чрезвычайно взволнован, узнав, что меня приглашают принять участие в работе жюри, которое будет оценивать программу короткометражных фильмов Московского международного кинофестиваля. Для меня фестиваль в Москве — всегда событие первостепенного значения, отражающее не только главные особенности состояния современного искусства, но и черты, характерные для политической обстановки в мире.

Необычайно поднимает значение и престиж кинофорума в Москве тот факт, что с приветствием к его гостям и участникам обратился глава Советского государства Л. И. Брежнев. Огромную ответственность возлагают на нас, художников, слова приветствия, подчеркивающие высокую миссию искусства: «Особая роль в утверждении духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами принадлежит общественности, деятелям культуры, в том числе представителям одного из самых популярных и массовых искусств — кинематографа».

Сегодня бо́льшая часть человечества приветствует «дух Хельсинки», трезвый реализм политики разрядки международной напряженности привлекает все большее число сторонников, и, конечно, особенно актуальным, близким и понятным людям становится девиз московского кинофорума: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». Это кредо всех честных художников планеты разделяют не только мастера кино. Под ним могли бы подписаться все, кому дороги идеалы добра, человечности, кто хочет жить в мире, не зная разрушительной жестокости войны, агрессии, национальной вражды.

Отвечая духу подписанного в Хельсинки Заключительного акта общеевропейского совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе, девиз Московского кинофестиваля существует, однако, значительно раньше. И это, как мне кажется, факт весьма показательный: он еще раз демонстрирует принципы, неизменно со дня победы Октябрьской революции лежащие в основе внешней политики Советского государства. Недаром первым ленинским декретом был Декрет о мире. И с того самого момента советский народ, Советское правительство, Коммунистическая партия неуклонно и последовательно стремятся претворять в жизнь вечную мечту человечества о счастье и мире.

Лозунги свободы, справедливости, братства и дружбы всегда, на всех этапах исторического развития вдохновляли общественные движения; многие революции — вспомним хотя бы Парижскую Коммуну — писали их на своих знаменах. Но лишь Великой Октябрьской революции удалось сделать эти лозунги реальностью. И то, что сегодня мы видим на фестивале в Москве фильмы, которые активно и страстно борются за победу гуманизма и мира в отношениях между людьми, тоже олицетворяет собой непреходящее, поистине грандиозное значение Октябрьской революции. В этом — воплощение ее высоких идеалов, в этом — ее влияние на прогрессивных художников планеты.

Вот почему 60-летие Октября все трудовое человечество, передовая интеллигенция отмечают не просто как юбилейную дату, как годовщину события, некогда имевшего место в истории. Революция продолжается и сегодня; эпоху, в которую мы живем, характеризует — прежде всего и главным образом — великая революция 1917 года, рождение первого в мире государства рабочих и крестьян и затем — победа социализма в других странах Европы, Азии и Латинской Америки.

Очень хорошо, что мы собрались на наш кинематографический форум именно в этом году, когда советский народ празднует юбилей своего государства и оглядывается на пройденный путь.

В Москве и Ленинграде мы в эти дни могли сами убедиться, сколь грандиозны перемены, которые были предрешены Октябрем, как велики достижения СССР во всех сферах жизни.

Революция создала и новое, революционное искусство. В его авангарде всегда шло искусство советское — литература, театр и, конечно, кино. Массовость кинематографа, присущая ему наглядность, убедительность, агитационность да и сама его материальная форма, способная «донести» ленту до любого глухого угла, до забитого и темного люда, — сразу сделали кино искусством, особенно нужным партии, особенно важным для революции. Оно активно участвовало в перестройке массового сознания трудящихся, в ломке старых идей и в утверждении нового мироощущения. Оно было подлинным учителем народа.

Шло время. Менялись люди, менялись задачи, стоящие перед советским искусством. Но всегда оно оставалось верным ос-

новым принципам революционного творчества, всегда служило идеалам гуманизма, социальной справедливости, равенства, мира. И потому на протяжении всей своей истории, развивая традиции Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова, советский кинематограф лучшими своими работами укреплял авторитет демократического, прогрессивного кино, завоевывал ему все новых и новых почитателей.

В этом году в Финляндии демонстрировался совместный советско-финский фильм «Доверие», правдиво воссоздавший на экране один из важнейших, переломных моментов не только в истории отношений двух наших народов, но и знаменующий начало принципиально нового этапа в мировой политике. Финская публика встретила картину с огромным интересом, она собрала гораздо большее число зрителей, чем обычно собирают другие фильмы, о ней очень много писала наша пресса. И это не случайно. То, о чем расказывает «Доверие», не просто страница нашего прошлого: именно тогда, на заре существования первого социалистического государства, великий Ленин претворил в жизнь основные категории национальной политики Советской власти, показав всему миру, что советский народ уважает суверенитет, равноправие и независимость других народов, хочет жить с ними в дружбе.

Сегодня мы можем с уверенностью сказать, что отношения между Финляндией и СССР развиваются в духе этих требований, ибо их отличает добрососедская помощь, широкое сотрудничество, взаимный интерес. В этом — жизненность и непреходящая ценность тех исторических уроков, которые были положены в основу содержания «Доверия» (глубоко символично само название картины!), в этом — актуальность его проблематики и причина популярности у финского зрителя.

Глубокие и прочные связи с Советским Союзом позволяют нам надеяться, что большой резонанс в Финляндии будут иметь мероприятия, намеченные в связи с 60-летием Октябрьской революции. Готовится Неделя советских фильмов в Хельсинки; финская синематика собирается провести ретроспективу, в программу которой будут включены лучшие картины, созданные в СССР в разные годы; по приглашению Союза кинематографистов Финляндии к нам приедет большая делегация деятелей советского кино. После ретроспективы и Недели будут организованы семинары, на которых выступят создатели кинолент, критики. Прогрессивные силы Финляндии стремятся сделать все, чтобы в честь великого праздника советского народа в Хельсинки состоялась демонстрация, чтобы все эти мероприятия широко и полно освещались в прессе. Я надеюсь, что все будет именно так, как мы задумали.

Вообще, между Союзами кинематографистов Финляндии и СССР существуют прочные деловые и дружеские связи. Мы часто обмениваемся фильмами, делегациями. Хотелось бы еще наладить более тесные контакты между нашими кинематографическими изданиями. Сейчас ведутся переговоры о возможности новых совместных советско-финских постановок, обсуждаются темы, которые могли бы заинтересовать обе стороны.

Два года назад в Хельсинки во дворце «Финляндия» руководители 35 государств подписали Заключительный акт совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе. Сегодня каждый должен активно включиться в борьбу за более полную, более всестороннюю реализацию хельсинкских договоренностей, сделать прочный мир достоянием всех людей на земле. Огромная роль в этой борьбе принадлежит нам, художникам. Искусство и пропаганда войны, насилия несовместимы, ибо искусство — это творчество, созидание, жизнь, а война несет разрушение, хаос и смерть.

Мне как члену жюри конкурса короткометражных фильмов особенно приятно отметить, что в программе картин, привезенных на фестиваль, не было лент, проповедующих человеконенавистничество, жестокость, расизм. Документальный экран в руках честных художников стал сегодня особенно эффективным средством борьбы за утверждение гуманизма и мира, ибо он приносит нам подлинные свидетельства с мест событий, он пишет летопись нашей эпохи. А на земле, к сожалению, еще ведутся битвы, еще сохраняются очаги агрессии, еще страдают и умирают люди.

Программа короткометражных фильмов Московского фестиваля, взятая в целом, прозвучала гневным обвинением в адрес тех, кто стремится ввергнуть нашу планету в пучину новой войны, кто поощряет зверства империализма и неоколониализма. Однако осталось, на мой взгляд, еще много тем, требующих своего решения. Я, например, очень жду появления большого документального фильма, который бы остро и талантливо поднял проблемы, непосредственно связанные с нынешним этапом разрядки международной напряженности, с общеевропейским совещанием, с борьбой за разоружение.

Я слышал, что в Японии собирают материалы для съемок фильма о разоружении. Думаю, что сильное произведение на эту тему могли бы сделать советские кинематографисты. Такой фильм нужен людям всех стран, ибо каждого человека волнует судьба его детей, которая в первую очередь зависит от того, будет ли над нами мирное небо или на земле одержат верх силы войны и агрессии.

Я уверен, что фестиваль в Москве год от года будет становиться все более представительным, масштабным, авторитет-

ным среди прогрессивных художников всех стран, отражая в трех конкурсных программах все лучшее, что создает кинематограф, отстаивающий идеалы гуманизма, справедливости, мира.

Тосиро Мифунэ,

актер (Япония)

Мне доставило большое удовольствие исполнение почетных обязанностей члена жюри конкурса полнометражных фильмов X Московского международного кинофестиваля.

В этой связи я хочу особо отметить, что тон фестиваля, его направленность, его высокий уровень были заданы, определены традиционным приветствием руководителя Коммунистической партии Советского Союза и Советского государства Леонида Брежнева. Лично мне в этом приветствии особенно близки те места, где г-н Брежнев говорит о возрастающей социальной роли кино в современной действительности. «Поистине неоценим тот вклад,— писал г-н Брежнев,— который искусство кино с его огромным влиянием на умы и сердца людей способно внести в дело мира и дружбы между народами, в объединение их усилий во имя решения актуальных проблем, стоящих перед современным человечеством». Это прекрасные слова, и я хочу сразу же отметить, что большинство фильмов, демонстрировавшихся на конкурсном экране, отвечало этим высоким критериям.

Результаты творческого соревнования кинематографистов всех континентов, приславших в этом году в Москву свои наиболее значительные работы, известны. Нет смысла их комментировать — это уже сделала пресса. Скажу только, что мы в жюри, принимая наши решения, руководствовались благородным девизом Московского фестиваля: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». И, конечно, неизменно учитывали уровень художественного воплощения идей, положенных в основу того или иного фильма, представленного на конкурс. Моя подпись стоит под решением жюри о присуждении премий — это значит, что я полностью разделяю коллективную ответственность жюри за все наши оценки.

Наша работа в жюри была частью общей большой работы кинофорума в Москве, который проходил в атмосфере деловой и праздничной, под знаком дружбы и солидарности кинематографистов всего мира.

Нельзя забывать, что мы живем в мире, неоднородном как в политическом, экономическом, социальном, так и в культурном отношении. Но мы все должны научиться лучше понимать друг друга. Состоявшаяся два года назад конференция в Хельсинки, как и предстоящая международная встреча в Белграде, внушают серьезную надежду на то, что люди Земли способны найти общий язык — язык взаимопонимания и уважения, язык сотрудничества. И, конечно же, универсальный язык искусства, в особенности искусства кинематографа, проповедующего идеи мира и гуманизма, может заметно способствовать активизации этого процесса. Значение московских встреч кинематографистов в этом общеполитическом и культурном контексте поистине трудно переоценить.

Я хотел бы, чтобы советские фильмы чаще шли на японских экранах, и думаю, что лучшие японские ленты тоже могут быть интересны советскому зрителю. У нас есть уже и опыт совместной работы: творческое содружество советских и японских кинематографистов дало прекрасные результаты. И в СССР и в Японии большим успехом пользуются фильмы «Москва — любовь моя», «Дерсу Узала». Уверен, что этот ряд будет продолжен и мы в дальнейшем все чаще будем встречаться не только на кинофестивалях, но и на съемочных площадках.

В отношениях между нашими странами существуют еще не решенные вопросы. Тем более приятно и важно, что мы, японские и советские мастера кино, показывая в дни таких наших встреч, как эта встреча в Москве, пример дружбы и сотрудничества, активно способствуем взаимопониманию между нашими народами.

Я думаю, нет таких проблем, которые нельзя было бы решить за столом переговоров. Нужно только проявить терпение, добрую волю и желание понять друг друга. Не последнюю роль в этом процессе играет обмен культурными и духовными ценностями.

Скоро советский народ будет отмечать 60-летие Октябрьской революции. Позвольте мне в связи с этой знаменательной датой пожелать всем советским людям счастья, процветания и прочного мира.

Публикация откликов на приветствие Л. И. Брежнева будет продолжена в следующем номере.

Б. Буряк, Т. Левчук

Время, герои, фильмы

В диалоге кинорежиссера Т. В. Левчука и доктора искусствоведения профессора Б. С. Буряка предстает ретроспектива украинского советского кино — от первых опытов до фильмов выпуска нынешнего, юбилейного года Советской власти. Тот факт, что биография и судьбы участников диалога по-своему отражают эпоху Октября, наше время в его крупнейших событиях и свершениях, придает беседе особый интерес, документирует ее личными свидетельствами.

Б. Буряк. Когда сейчас, накануне шестидесятилетнего юбилея Октября, мы оглядываемся на путь, пройденный многонациональным советским искусством, оцениваем историческое его значение, то, в первую очередь, должны говорить о таком завоевании, как целая галерея образов, воплощающих наш этический и эстетический идеал. Максим, Чапаев, Василь из «Земли», профессор Полежаев, Щорс, герои «Большой жизни» и «Трактористов», коммунист Губанов... Перечень может быть велик, и это прекрасно. Мне кажется, нашу беседу об украинской советской кинематографии тоже следует начать с этой — центральной — проблемы искусства: с проблемы героя. Ведь достижения кино и на современном этапе связаны прежде всего с художественными открытиями на этом направлении. Легендарный полководец Ковпак и комиссар Руднев, Павел Корчагин, летчик Титаренко из картины «В бой идут одни «старики», коллективный портрет защитников Родины в фильме «Аты-баты, шли солдаты...». Среди названных мною героев — двое из вашего, Тимофей Васильевич, последнего фильма, и это не случайно. Ведь целью вашей работы в киноискусстве и является, на мой взгляд, именно постижение героя нашего времени, процесса становления характера современника на разных этапах истории нашего общества. И здесь, мне кажется, особое место занимает Сидор Ковпак — человек, воплотивший лучшие черты народа. Что вы как художник стремились открыть в этом незаурядном характере, сформированном советским обществом?

Т. Левчук. Если мысленно провести ретроспективную линию от Ковпака к профессору-физику Нерчину из «Долгой дороги в короткий день», дальше к Середе из «Киевлянки» — а между этими фильмами были еще и «Два года над пропастью» и многое другое, — то, вы правы, Борис Спиридонович, выстраивается общий ряд со своей доминантой — стремлением осмыслить образы героев в связи с социальными процессами, которыми жила наша страна, народ. Мы шли от действительности, от исторических фактов, иногда от конкретных судеб. Но работа над образом Ковпака была еще и попыткой освоения художественного опыта великих мастеров, у которых все мы учились и учимся. Мастеров, создавших образы Чапаева, Щорса, Боженко, героев «Всадников»...

Б. Буряк. Так в художественной практике еще раз подтверждается важная особенность нашего искусства: открытия и новаторство немыслимы без освоения лучших традиций...

Т. Левчук. Да, мы опирались на традиции, без этого невозможно идти вперед. Но в той же мере нашей опорой были факты. Мы стремились как можно более полно воссоздать портрет реального человека — человека,

Б. Буряк

воспитанного революцией, партией, нашим временем. Сидор Артемьевич Ковпак — крестьянин из Котельвы, с Полтавщины, то есть из самого сердца Украины, человек с двухклассным образованием церковно-приходской школы. Но революция подняла на своей волне поразительные народные характеры — как тот же Чапаев. Ковпак, конечно же, потом учился. Партийное просвещение, профессионализация — то были университеты самой жизни.

Ковпак заведовал дорожным отделом Путивльского горисполкома, а перед самой войной стал его председателем. То есть была у него самая мирная профессия. Но когда пришла грозная година, раскрылся стратег, Денис Давыдов нашего времени, полководец партизанской войны. Мне как художнику интересно было, следуя по пунктиру биографии героя, «проецируя» актера Константина Степанкова на биографию Ковпака, осмыслить этот путь...

Б. Буряк. Одной из главных особенностей многонационального советского киноискусства является пристальное внимание к личности, к ее духовному миру. И потому этапы истории нашего кино — это прежде всего этапы становления героя нового типа. Важно отметить историзм характера такого героя. И здесь я бы вспомнил Якова Середу из «Киевлянки».

Т. Левчук. Конечно, Середа, сыгранный Б. Чирковым, — человек другого масштаба и другого времени. Меня в этом образе интересовало иное. Мужичок с хитринкой, который подался в рабочие, обременен большой семьей. Его основная идея была — выжить. Но когда поднялась революционная волна, он не остался в стороне, а вошел в самую гущу событий. И все же, подчеркиваю, и социальный масштаб образа Середы не тот и психология у него другая. А Ковпак — характер, взращенный уже нашим обществом...

Б. Буряк. Вопрос об историзме в изображении характеров, и прежде всего характеров положительных героев, тесно сопряжен с двумя другими теоретическими проблемами: с проблемой традиций и новаторства (проблема вечная, обусловленная самой диалектикой развития искусства) и, конечно же, с проблемой становления художественного метода социалистического реализма. Оглядываясь в прошлое советского искусства, мы с позиций нынешнего дня очень внимательно и всесторонне должны рассматривать сложные, временами драматические процессы, явления, тенденции.

Т. Левчук. Собственно, путь нашего кино и есть ответ на этот вопрос. Традиции и новаторство, их диалектика — это альфа и омега всякого искусства. Но я буду говорить об этом как практик, режиссер, который рядом с такими же практиками искусства трудился долгие годы. И все же логичнее, пожалуй, начать с того, как на эти проблемы смотрят теоретики, историки искусства. Отдел киноведения Института искусствоведения, фольк-

лора и этнографии АН УССР имени М. Ф. Рыльского много лет работает над трехтомной «Историей украинского советского киноискусства», главным редактором которой вы являетесь. Как же вы с коллегами прослеживаете эти процессы от начала, от истоков советской кинематографии?

Б. Буряк. Обратившись к прошлому нашего кинематографа, мы встретились со сложной и спорной проблемой. Как известно, в оценке исторических факторов для советских искусствоведов основополагающим является ленинское положение о том, что наше новое искусство опирается на лучшие традиции классики. А как с кино? Имел ли дореволюционный кинематограф те демократические традиции, что театр, литература, музыка, живопись? Таких традиций у кино не было. Но не родилось же оно из пены морской? Ленинское положение о двух культурах в буржуазном обществе, я считаю, относится и к кинематографу. Не правы теоретики, утверждающие, что в дореволюционном кино не было никаких демократических элементов и тем самым советское киноискусство, так сказать, начиналось с нуля. Это не соответствует реальным фактам.

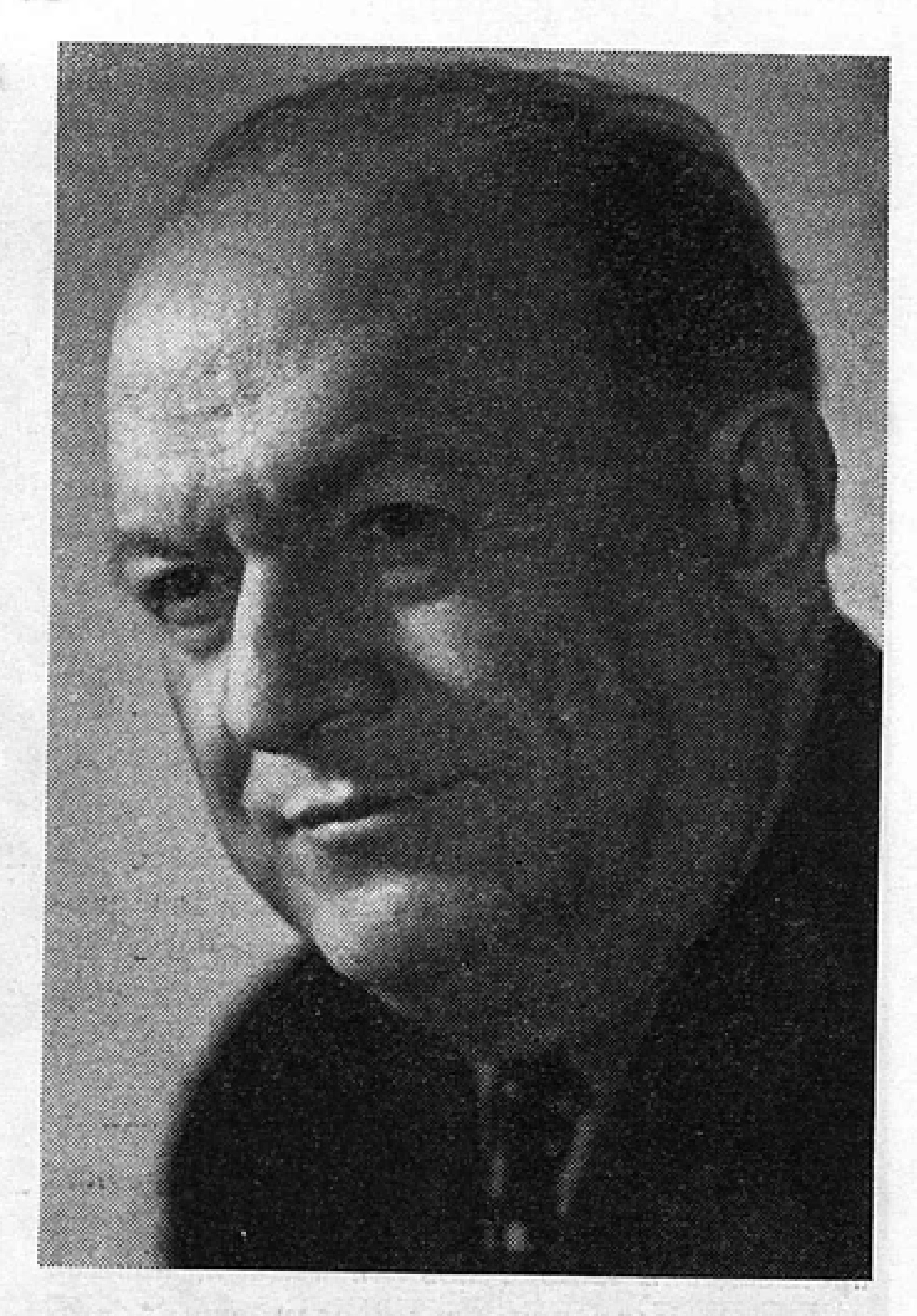
Как же обстояло дело в украинском кино? Конечно, дореволюционное украинское кино в целом было коммерческим. Но наиболее прогрессивные его деятели крепко связаны с народным театром, близко стоящим к фольклорным источникам и потому близким широким массам, любимым ими. В этом театре работала великая Мария Заньковецкая...

Т. Левчук. И Садовский, Саксаганский...

Б. Буряк. Или вспомним такого самобытного режиссера и актера, как Алексеенко — одного из энтузиастов самодеятельного театра. Он экранизировал популярные в народе комедии. Даже пробовал озвучивать фильмы. Это была одна из первых подобных попыток.

Т. Левчук. Вы совершенно правильно упомянули о народном крыле, о стремлении перенести в кино и украинские классические пьесы, и мелодраму, и популярных народных героев...

Б. Буряк. ...Включая героев Тараса Шевченко. Царское правительство, как известно, за-



Т. Левчук

претило празднование юбилея Кобзаря. Ленинская «Правда» («Путь правды») выступила тогда со статьями по этому поводу. В. И. Ленин резко осуждал этот акт царизма. Знаменательно, что именно тогда на экранах появился фильм «Катерина», поставленный Ч. Сабинским по одноименной поэме Т. Шевченко. Как видим, украинский кинематограф был связан и с революционно-демократической литературой. Безусловно, молодое советское кино опиралось на такой художественный опыт. Интересен и следующий факт: фильм «Наталка-Полтавка», поставленный по одноименной пьесе И. Котляревского еще до революции, не сходил с экрана до 1930 года.

Т. Левчук. Но как принципиально новое явление художественной культуры советское

киноискусство, в том числе и украинское, началось, конечно, с документальных кадров, снятых П. Новицким: участники штурма Зимнего, красногвардейцы у Смольного. В этих метрах хроники — прообраз будущего киноискусства социалистического реализма. Так впервые вышли на экран новые герои.

Интересно сейчас листать страницы истории, хоть и коротка она, история нашей десятой музы. Вот начало. С одной стороны, растерянность, полная растерянность старых мастеров. Им непонятно, как после пышных блуз и платьев декольте, фраков и смокингов одевать актера в костюм рабочего, крестьянина или шинель фронтовика...

Б. Буряк. Революция дала творческим работникам равные возможности, только каждый воспользовался ими в меру своего социального сознания. Одни продолжали реалистические традиции дореволюционного искусства, другие — мучительно искали свое место в новой жизни, третьи оказались в эмиграции...

Т. Левчук. Итак, с одной стороны кризис коммерческого кино, а с другой — хроника подлинных событий, агитфильмы — первые произведения кино с новыми темами, новыми героями. Часто они представали еще в старых, как говорится, одеждах, но воспринимались по-новому, как воспринимались тогда по-новому некоторые классические пьесы, скажем, шиллеровские «Разбойники».

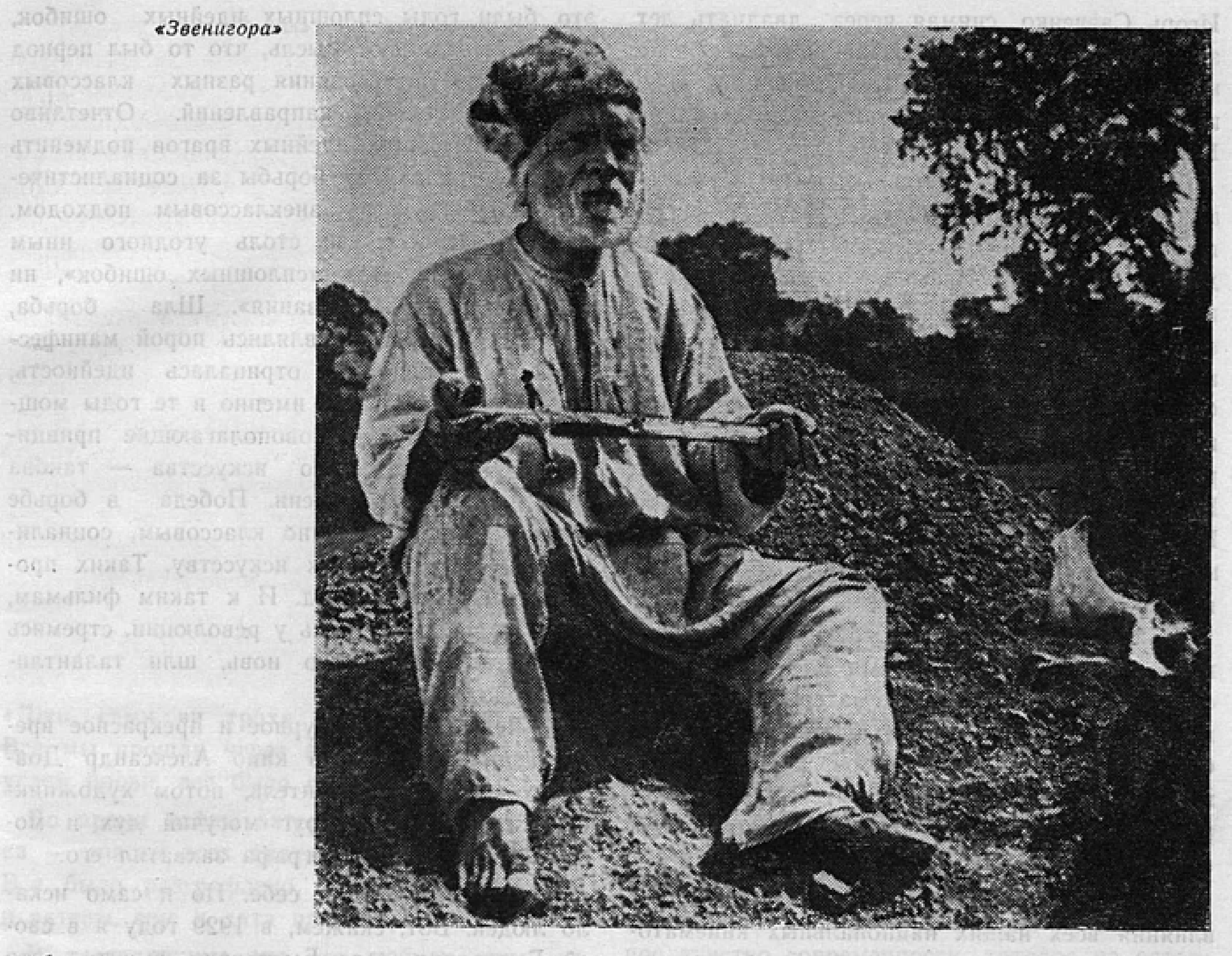
Кино становилось мощным идеологическим оружием революции! Агитпоезда выпускали листовки и обязательно показывали кинокартины. В хронике, агитфильмах рождались элементы новаторской по самой своей сути эстетики. Ее первопроходцами были бойцы революции — и тут следует упомянуть политработников Красной Армии. Появились новые операторы, да и кое-кто из старых сразу же взялся за документальные съемки. В то время при действовавших на Украине армиях были киноотделы, фотокиноотделы, которые выпускали фильмы.

В кино приходили прямо с фронтов — по путевкам партии. После ленинского декрета о национализации кино и после организации Всеукраинского фотокиноуправления (ВУФКУ) на студии пришла когорта прекрасных людей, жаждущих приобщиться к киноискусству. Это были люди без профессионального опыта, зато у них был революционный опыт и революционная страсть. Как тут не вспомнить колоритнейшую фигуру матроса-большевика Нечесы, который, рассказывают, приходил на студию с наганом на поясе. Он поначалу, конечно, не знал кино, но любил его и понимал: кино необходимо революции. Нечеса иногда «перегибал», но немало сделал для украинского кино. Привлек многих художников, участвовал в организации первого кинотехникума. И даже преподавал в нем! Даже написал сценарий. О той поре его деятельности существует масса забавных историй (он и сам некоторые рассказывал). Однажды, говорят, он послал киногруппе, безуспешно гоняющейся за зимней натурой, телеграмму: «Заменить натуру хорошей игрой актеров»... Но мы помним и то, как Нечеса работал на становление украинского советского кино, как много и потом сделал для нашего искусства за всю свою долгую жизнь. Он стал киноинженером, прекрасным организатором кинопроизводства. И немало сил отдал восстановлению после войны Киевской студии. Удивительной силы, удивительной энергии людей дала кино революция!

Б. Буряк. В украинское кино пришло тогда немало режиссеров, операторов, актеров, до революции далеких от социальных битв, но принесших профессиональный опыт, культуру, знания...

Т. Левчук. Действительно, мучительно перестраивались старые мастера, как, например, Петр Иванович Чардынин. Гардин тогда снял ряд фильмов, стремясь освоить новую тематику. Немного позже начал работать в кино известный скульптор И. Кавалеридзе, создавший своеобразные, монументальные пластические кинообразы. Но едва ли не самое интересное и любопытное в истории молодого украинского кино — приход Владимира Маяковского. Подумать только, этот горлан революции, шагавший семимильными шагами по всем республикам, вдруг забросил все и поехал на Украину,

«Звенигора»



чтобы стать сценаристом, киноактером и режиссером. Он активно работал для ВУФКУ, им написано немало сценариев — новаторских, взрывавших традиционные представления. И хотя поставлено было лишь два — «Дети» (фильм назывался «Трое», его действие происходило в пионерском лагере «Артек») и «Октябрюхов и Декабрюхов», деятельность Маяковского в украинском кино была принципиально важна: в его сценариях ощущается дыхание нового мира. Появились и такие многообещающие режиссеры, как Стабовой, Тасин — в прошлом политработник. Коммунист Тасин (как и коммунист Кордюм, тоже ставший режиссером) был командирован в кино партией. Директорствовал на студии, писал сценарии, ставил фильмы. И создал «Ночного извозчика» — этапный для национального кино фильм, как и вышедшая раньше «Укразия» П. Чардынина—детектив, сделанный на материале революционных событий. В «Ночном извозчике» — картине о том, как политически отсталый человек через личную драму осознал правду революции, — сыграл великий актер Амвросий Бучма, подлинная «звезда» нашего кино. Перед этим он уже снялся в экранизациях произведений украинских классиков, в фильмах Чардынина «Тарас Трясило» и «Тарас Шевченко».

Надо оценить художническую смелость Чардынина и Бучмы — в двухсерийном «Тарасе Шевченко» они рассказали о всей жизни поэта. Фильм не без недостатков, но Бучма в роли Кобзаря — это явление, как и «Ночной извозчик», как фильмы Кавалеридзе, Кордюма, явление новаторское, возникшее в борьбе с традиционалистскими представлениями о кино. Но, в свою очередь, «Тарас Шевченко» создал определенную традицию. Конечно же,

Игорь Савченко, снимая через двадцать лет знаменитый фильм о Кобзаре, и опирался на нее и спорил с ней. Савченко внимательно изучал кадры старого фильма, беседовал с Бучмой...

Беглый перечень отдельных имен и фильмов — всех не назовешь — не дает, конечно, полной картины украинского кино 20-х годов. Оно развивалось мощно — развитие шло по линии освоения новых тем и прежде всего — темы революции. Это было движение к идейной и художественной зрелости. Это был поиск новой эстетики. В кино приходят крупные писатели, режиссеры и актеры театра — тот же Бучма. Расширяется тематика. Начинает звучать интернациональная тема. Выходит «Гамбург» В. Баллюзека, скоро начнет сниматься довженковская «Сумка дипкурьера»...

Но сейчас хотелось бы подчеркнуть и другое — в это сложное время идейно-эстетических поисков, становления материальной базы кино (не хватало пленки, аппаратуры, Запад бойкотировал Страну Советов, а у нас еще не было налажено производство своей аппаратуры) очень важна была взаимопомощь советских республик...

Б. Буряк. Вне взаимопомощи, вне взаимовлияния всех наших национальных кинематографий мы не мыслим процесса развития украинского киноискусства, больше того, иначе наше кино вообще не могло бы возникнуть. Художественный опыт накапливали сообща, всей, как говорится по-украински, «громадой». «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина, «Элисо» Шенгелая, а еще надо вспомнить «Красных дьяволят» И. Перестиани — по сути, первый фильм о революции — эти картины были общим достоянием всего нашего молодого киноискусства.

Но мне бы хотелось кое-что добавить о первых шагах кино на Украине: 20-е годы принципиально важны в его истории и как время острой идейной борьбы. На это следует обратить внимание и потому, что за рубежом высказываются разного рода антинаучные положения: кое-кто тщится доказать, что это были годы сплошных идейных ошибок, другие навязывают мысль, что то был период мирного сосуществования разных классовых взглядов, течений, направлений. Отчетливо стремление наших идейных врагов подменить классовый характер борьбы за социалистическое киноискусство внеклассовым подходом. Так вот: не было ни столь угодного иным теоретикам периода «сплошных ошибок», ни «мирного сосуществования». Шла борьба, сложная борьба. Появлялись порой манифесты и декларации, где отрицалась идейность, художественность. Но именно в те годы мощно утверждались основополагающие принципы социалистического искусства — такова была тенденция времени. Победа в борьбе была за новым, именно классовым, социалистическим подходом к искусству. Таких произведений ждал народ. И к таким фильмам, обретая зрелость, учась у революции, стремясь запечатлеть советскую новь, шли талантливые художники кино.

Т. Левчук. В это бурное и прекрасное время начал работать в кино Александр Довженко. Школьный учитель, потом художник-карикатурист... И вдруг могучий дух и могучий поток кинематографа захватил его.

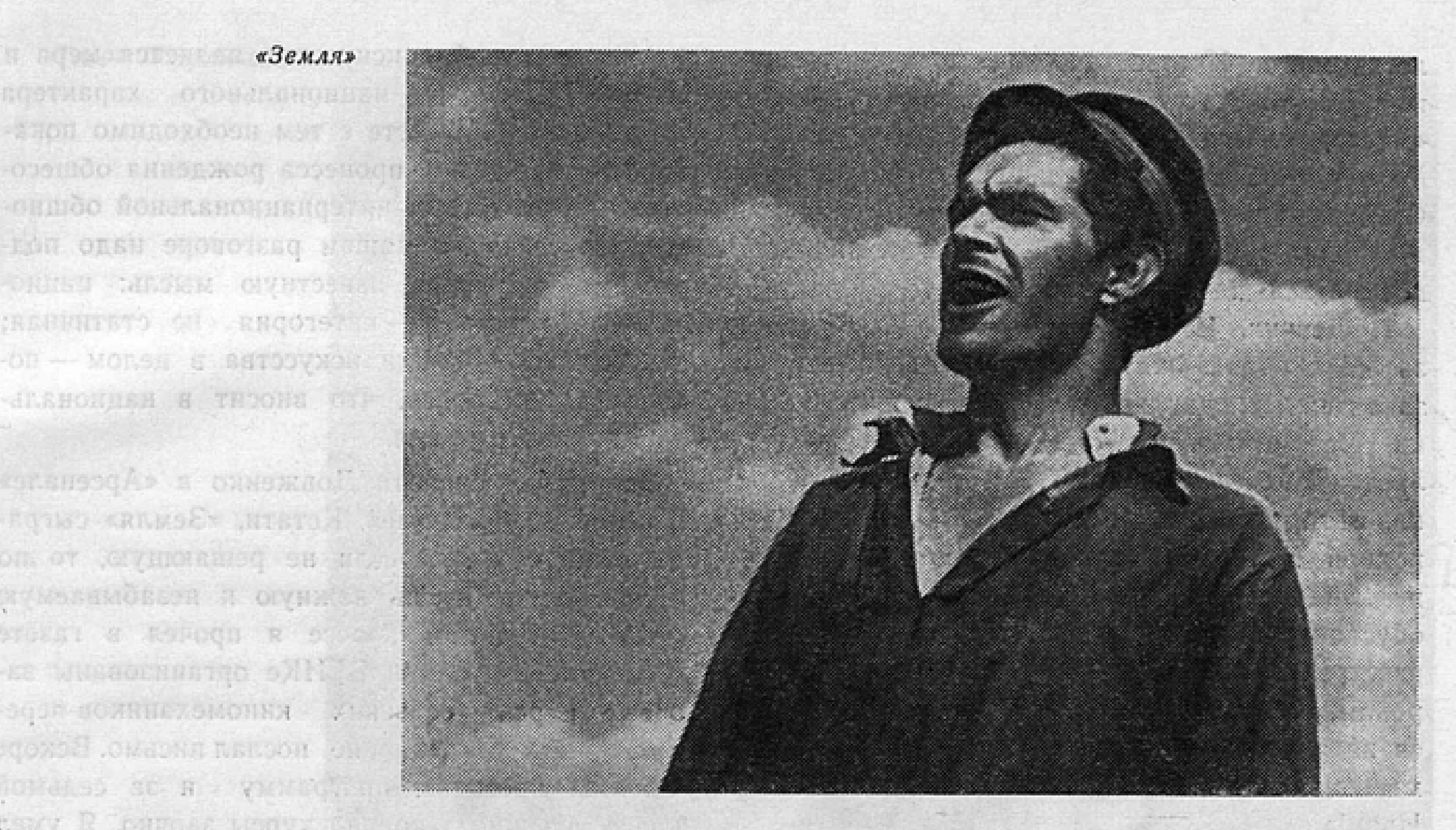
Да, кино тянуло к себе. Но и само искало людей. Вот, скажем, в 1929 году я в своей Быстривци, селе Быстровке, вычитал, что существует кинотехникум. Написал туда, и что же вы думаете: директор техникума Денисов (до сих пор помню фамилию) тут же выслал мне все проспекты и справки. Из них я с волнением заучивал фамилии тогдашних режиссеров, вошедшие, кстати, теперь в историю кино. Но в том году в техникум я не поехал — не хватило денег на железнодорожный билет.

Б. Буряк. Интересно, какой был непосредственный толчок к выбору профессии? Почему не театр, а именно кино?

Т. Левчук. Кстати, я был более склонен к театру. В профшколе и даже еще в семилетке играл в инсценировках...

Б. Буряк. Живая газета, синяя блуза...

Т. Левчук. Нет, я даже играл батька Тараса Шевченко — Григория. Помню монолог:



«Земля»

«Діти, сами ви трохи винуваті...» Смешно? Все мы прошли через это! Я рисовал себе углем брови, все было очень серьезно...

Во время войны затерялась занятная штука — списки всех виденных мною фильмов. Все было разграфлено, и режиссер указан и актеры, еще и дата просмотра стояла!

В педтехникуме мы все любили кино, но второго такого одержимого поклонника десятой музы не было. Помню экранизации украинской классики: «Микола Джеря», «Вслед за судьбой», по нескольку раз смотрели мы «Укразию», «Тараса Шевченко», «Тараса Трясило». Целая серия фильмов о борьбе с бандами — «Лесной зверь», «Ивась и Мститель». Сотни картин! Вот оттуда и пошло это у меня. Уже закончив педагогический техникум, я узнал, что в Киеве организуется киноинститут, и послал из Коростышева заявление о приеме. Помню, в девять утра приехал в Киев, а в двенадцать уже держал первый экзамен... С тех пор и связал с кино свою жизнь. Но это к слову: ведь наши судьбы тоже как-то отражают время...

Мы говорили о Довженко. Александр Петрович не любил вспоминать свои первые шаги. Но уже в полнометражном фильме «Сумка дипкурьера» раскрывается его талант. Картина несложна по драматургии, в ней есть элемент детективный, но какие там композиции кадров!

Б. Буряк. Уже в этом фильме раскрылась важная черта таланта Довженко — обостренное чувство современности, которое не оставляло его уже никогда. Прообразом героя был один из наших дипкурьеров. Довженко откликнулся на конкретное событие.

Т. Левчук. И, смотрите, любопытно: Маяковский ответил на то же самое событие, которое побудило Довженко сделать первый шаг в кино. Вот оно, взаимодействие в искусстве! И второй шаг Довженко тоже был новаторским. «Звенигора» уже была замечена всеми. Почти короткометражный по нынешним временам фильм, в нем примерно две тысячи метров. А сколько раскрылось в его поэтических образах. История скифов... История Украины...

Б. Буряк. Как восторженно и проникновенно сказал об этом фильме Эйзенштейн! Он увидел в «Звенигоре» сплетение «реального с глубоко национальным поэтическим вымыслом. Остросовременного и вместе с тем мифо-

логического. Юмористического и патетического. Чего-то гоголевского». В кино пришел «мастер своего лица. Мастер своего жанра. Мастер своей индивидуальности... Мастер наш. Свой. Кровно связанный с лучшими традициями наших советских работ. Мастер, не идущий побираться к западникам».

Т. Левчук. И сразу же Довженко берется за «Арсенал». Фильм завершался в еще не законченных павильонах Киевской кинофабрики. Все отчетливее определялись черты таланта Довженко как поэта и философа экрана, автора образов возвышенных, как в народной песне, и одновременно абсолютно индивидуальных, исторически и социально обусловленных. Вспомните Тимоша, которого расстреливают и не могут расстрелять петлюровцы, потому что нельзя убить поднявшийся на революцию народ. Стоит Тимош! А знаменитая сцена с лошадью: «Не туда бьешь, Иван!»...

Это необычайной силы кинематограф. И важно подчеркнуть, что глубоко национальный, связанный корнями с народным творчеством фильм по духу своему, по идейной направленности интернационалистичен. «Арсенал» — осмысление пути украинского народа в революции и мощный удар по идеологии национализма.

Б. Буряк. Но в чем конкретно проявляется национальное своеобразие? Наша кинотеория, надо заметить, в решении этого вопроса сделала еще мало, что объясняется, очевидно, слабостью методологии. Есть даже такая шутка: мол, национальное своеобразие — как домовой: никто его не видел, но думают, что он есть... Однако шутка шуткой, а мы стоим перед объективной реальностью национальной специфики, национальных особенностей киноискусства, выражающих сложные и длительные процессы формирования нации и национальной культуры. С каким количеством разнообразных факторов сталкивается исследователь национального своеобразия искусства!

Мне хотелось поддержать мысль, высказанную Е. Громовым при обсуждении первого тома «Истории советского кино» в редакции «ИК»: главным критерием национального в кино, как и в любом искусстве, является мера и способ проявления национального характера своего народа. Вместе с тем необходимо показывать диалектику процесса рождения общесоветского характера, интернациональной общности. Но сейчас, в нашем разговоре надо подчеркнуть и такую известную мысль: национальный характер — категория не статичная; задача кино — как и искусства в целом — показывать то новое, что вносит в национальный характер время.

Это сумел сделать Довженко в «Арсенале» и особенно в «Земле». Кстати, «Земля» сыграла в моей жизни если не решающую, то по крайней мере очень важную и незабываемую роль. В седьмом классе я прочел в газете объявление, что при ВГИКе организованы заочные курсы сельских киномехаников-передвижников. Немедленно послал письмо. Вскоре получил проспект, программу и за седьмой класс успешно закончил курсы заочно. Я умел косить, водил лошадей в ночное, стоял за барабаном молотилки, играл на скрипке в школьном оркестре, но именно киномеханик — моя первая «дипломированная» профессия. В каникулы вручили мне гомзовский кинопроектор, динамик двенадцативольтовый, который крутить надо было руками.

Т. Левчук. Сильнее крутишь — изображение ярче...

Б. Буряк. Совершенно верно. Дали лошадку, списанную из колхоза, повозку, на ней — сундучок. В моей скромной «фильмотеке» на колесах была и «Земля». Приезжаешь в село, выбираешь площадь, а самая большая в селе площадь это обычно возле церкви или сельсовета. Натягиваешь на деревья экран, ставишь повозку так, чтоб к ней удобно было прикрепить динамик.

После захода солнца при стечении всего села — и стар и млад были здесь — начиналось на площади таинство кино. И вот — «Земля». Именно тогда, глядя на моих первых неискушенных зрителей, на хлеборобов, сидевших прямо на траве перед экраном, я начал понимать огромную силу воздействия экрана на людей.

«Тарас Шевченко»

Люди замирали. Только иногда кто-то не выдерживал и вдруг кричал: «Бей его!» — это о кулаке... Так случилось, что и первую статью в стенах Киевского университета я написал о Довженко, в частности, о «Земле», учившей меня любить людей, среди которых я рос, открывавшей мне путь в мир прекрасного.

Т. Левчук. И меня вы настроили на воспоминания. Вот мы, студенты, вошли в павильон Киевской кинофабрики и увидели съемки довженковского «Ивана». А на студии все еще дышало «Землей»... И сейчас еще теоретики, философы, историки кино изучают образ Василя, на котором строится вся драматургия картины и который действительно олицетворял время — неугомонный, всепобеждающий герой. Какая жизненная сила была в этом комсомольце! Вот он убитый, а в его улыбке недоумение — кто остановил эту прекрасную жизнь? Это, конечно, этапный фильм в развитии искусства кино на Украине.

Б. Буряк. Сложные процессы происходили тогда в жизни и в киноискусстве. В новом качестве и с невиданной масштабностью перед его мастерами стала проблема отражения трудовой героики первых пятилеток. С приходом звука в кино сценарий окончательно утвердился как самостоятельный вид литературного творчества, хотя на Украине сценарная проблема оставалась острой. Происходит сближение кино с литературой, которая к этому времени обогатилась тематически, накопила большой опыт в отображении современности: усилилось внимание к личности, к внутреннему миру человека труда. Напомню об исторической роли Первого всесоюзного съезда писателей, на котором были теоретически сформулированы принципы метода социалистического реализма как основного метода многонационального советского искусства. Разработка современной темы играла в его становлении особо важную роль. Каков он — новый герой? В чем выражается социалистическая новь? Не случайно Довженко приступил к постановке «Ивана». Эти вопросы стояли и перед ним.

Т. Левчук. Фильм о Днепрострое!.. Можно спорить об удачах и неудачах, о получившемся и неполучившемся в фильме, но значение

«Ивана» несомненно. Это было движение вперед и для Довженко и для всего украинского кино. И вот что особенно бросается в глаза сегодня: новаторство «Ивана» проявилось и в том, что Довженко в этом художественном фильме использовал документальные кадры. Мы видим по-особому красивых людей — в рабочих костюмах, в тяжелом, но окрыленном труде. (Потом тема красоты, поэзии труда не раз прозвучит в творчестве Довженко и станет традиционной для всего советского кино.) И на этом фоне — образ Ивана, образ Иванова деда, который говорит, что, мол, расколупали село. Да, расколупали! И поднялась вся Украина, вся страна на стройку. Строился Турксиб, строился Днепрогэс, строилась Магнитка — страна была вздыблена, и приятно сознавать, что кинематограф советский, украинский в том числе, были на гребне этого великого движения народов.

Б. Буряк. Именно в эти годы в кино приходит молодежь. А проблема художественных поколений — это всегда и проблема новаторства.

Т. Левчук. И какая пришла молодежь! Вспомните талантливейшего режиссера Леонида Лукова, воспитанного «Кинорабмолом» — «Кино от рабочей молодежи», была такая общественная организация. Он принес в искусство заряд комсомольской энергии. Луков сделал сначала «Молодость», потом «Я люблю». Это была прекрасная картина о шахтерах, первый подступ к знаменитой «Большой жизни»... А потом — восход на горизонте Киева неугомонного Ивана Пырьева, снявшего «Богатую невесту». Пришел Игорь Савченко и принес в кино полное романтики прекрасное произведение Юрия Яновского «Всадники». Так появился первый фильм о партизанском движении на Украине во время гражданской войны. Образ рабочего Чубенко, образ крестьянина Недоли были созданы с величайшим знанием материала, украинского фольклора, этнографии, истории села.

Б. Буряк. Говоря об успехах украинского кино в те годы, следует подчеркнуть, что они стали возможны только благодаря росту всей многонациональной социалистической культуры и отражали исторические перемены, происходившие в городе и селе. Большая заслуга художников экрана в том, что они схватывали то новое, что рождалось в нашем обществе, улавливали перемены в психологии человека труда. Не следует забывать и о том, что формировался новый тип зрителя, росли его эстетические запросы.

Т. Левчук. Тридцатые годы называют «золотым веком» советской кинематографии. «Встречный», «Чапаев», трилогия о Максиме, «Аэроград», «Депутат Балтики», фильмы о Ленине... Это были открытия, и не только художественные, но и социальные. «Аэроград» — это предвидение художника. Ведь по сути дела Комсомольск — и есть тот Аэроград, в который бежит на лыжах довженковский герой. Города еще нет, но он будет! И он действительно появился, как сегодня участок за участком наносится на карты БАМ. Могучее дыхание индустриальной Сибири гуляет над страной. Искусство провидело, что будет освоен этот край неисчислимых богатств.

Довженко искал большие социальные темы, и после фильмов на украинском материале он смело шагнул на Дальний Восток. Но это и фильм-предупреждение об угрозе со стороны милитаристской Японии... Тогда многие художники обращались к истории, к историко-революционной теме, к героике гражданской войны. Это были подходы к мощно зазвучавшей через несколько лет оборонной теме. В воздухе уже пахло грозой. «Всадники», «Щорс», как и «Минин и Пожарский», «Александр Невский», воспитывали патриотическую силу народа, которая потом перенеслась на фронты, в окопы Великой Отечественной...

Оборонная тема, надо сказать, всерьез звучала во многих фильмах Киевской студии — и в веселых, даже озорных «Трактористах», и в уже упоминавшихся романтических «Всадниках», и в яростном, гневном «Богдане Хмельницком», и в эпическом и патетическом «Щорсе».

Широка была жанровая и тематическая палитра предвоенного украинского кино. Сни-

«Киевлянка»

мались произведения, без которых сейчас немыслимо представить себе наше советское киноискусство. Благотворный процесс взаимного обогащения, взаимопроникновения, взаимодействия братских кинематографий, и прежде всего русской, отразился в этих украинских картинах.

Вот «Щорс», фильм неповторимо довженковский, с могучими образами, наполненный страстностью и лиризмом этого художника, его знанием Украины, ее истории, ее фольклора, пронизанный украинской песенностью. Но этот глубоко национальный фильм, очевидно, был бы невозможен без «Чапаева», фильма, который Довженко, как известно, высоко ценил. «Щорс» был подготовлен «Чапаевым», открывшим новый этап в отображении героики революции, по-новому показавшим человека в революции. Как говорил Довженко, братья Васильевы открыли главную для нас сторону творческой деятельности — показали народного гения, гения, выросшего из самых народных глубин, выразившего творческий дух народных масс. Легендарное имя, реальный человек и художественный образ слились воедино.

Я напомнил слова Довженко, чтобы показать, что во многом задача, решаемая им в «Щорсе», была сходна. Речь, конечно, не о сумме приемов, а о направлении поиска, речь о том, что уровень, достигнутый в «Чапаеве», мощно поднял все искусство. Как поднял его, в свою очередь, и «Щорс»...

Б. Буряк. В связи с этим фильмом я хотел бы обратить внимание и на то, что Довженко как художник и гражданин глубоко осознавал все возрастающую роль кино в жизни общества, в формировании духовного мира современников. А это требовало от мастеров кино не только знания жизни, но и большого мастерства. И сам он показывал пример связи с жизнью народа, требовательности к самому себе. Как-то Довженко сказал Пудовкину, что хотел бы снять фильм о колхозе. И тут же заметил: «Но не могу». «Почему?» — спросил Пудовкин. «Потому что не знаю...». И это после «Земли»!

Прежде чем приступить к «Аэрограду», он вместе с А. Фадеевым и Ю. Солнцевой ездил на Дальний Восток, на места событий будущего фильма. Вспомним, как он изучал документы, материалы, готовясь к «Щорсу». Око-

ло двадцати папок исторических документов и воспоминаний собрал Александр Петрович перед тем, как приступить к написанию сценария. Художник выступил как исследователь, ученый. Историки кино еще не раскрыли с исчерпывающей полнотой эту сферу творческой деятельности Довженко.

От конкретных исторических фактов он пришел к широким художественным обобщениям. Вот, скажем, в жизни батько Боженко не был таким, каким мы его увидели на экране, и умер он совсем не так, как показано в фильме. Но когда Довженко прочел сценарий бывшим щорсовцам (он специально собрал их в Киеве со всех концов нашей Родины), они в один голос заявили, что в действительности было так, что все это правда. Они правду художественную восприняли как правду жизни, творцами и участниками которой сами были.

Т. Левчук. В работе над этим фильмом ярко проявилась еще одна форма взаимодействия наших братских культур: в создании глубоко национальных фильмов участвуют художники разных национальных кинематографий. Известно, как долго и мучительно искал Довженко актера на роль Щорса. Если память мне не изменяет, он говорил, что было двадцать кандидатур. Конечно, Довженко досконально знал актеров театра и кино Украины и тем не менее выбрал русского актера Евгения Самойлова. А уж на роль батька Боженко (казалось бы, традиционный дедок) на Украине особенно было много хороших актеров — и Надемский, снимавшийся в «Земле», и Шагайда... Но взыскательность художника заставила Довженко взять прекрасного Скуратова из ярконационального русского театра — Малого. И как прав оказался Довженко! Других Щорса и Боженко представить себе невозможно. А рядом с Самойловым и Скуратовым работали украинские актеры, и первым вспоминается Сашко Хвыля, сыгравший Савку Трояна — великолепный характер, в нем много от запорожской вольницы...

Б. Буряк. Щорс вызывает у наших идейных врагов явное раздражение. Но когда им выгодно, они наши достижения стремятся «перелицевать» на свой лад. Б. Берест, например, в «Истории украинского кино», изданной в Нью-Йорке, не может не признать большую силу образа Щорса в фильме Довженко. Правда, Берест избирает для этого свои «критерии»: «А что, если бы вместо красной звезды на кожаной фуражке Щорса был прицеплен трезуб? А что если бы сделать купюру в тексте киносценария и смодифицировать психологическую обрисовку главных персонажей? Ведь даже сквозное действие могло бы остаться то же самое — освободительная борьба за Украину. И тогда тот же Щорс мог бы стать героем «освободительной борьбы» Украины» против завоевателей всех мастей. Вот какую болезненную фантазию разжигает ненависть!

Т. Левчук. Забавный случай, что тут скажешь... Но, как говорится, факты — упрямая вещь, и Довженко от социалистической революции не оторвешь.

Игорь Савченко на роль Хмельницкого также пригласил русского актера — великого артиста Николая Мордвинова. Представители русской актерской школы приносили в украинское кино ее высокие художественные традиции, и созданные ими образы составляют славу украинского кино. Это было взаимообогащение, взаимовлияние в действии. Кстати, именно у нас — в «Трактористах» и «Большой жизни» — сделал первые шаги в кино прекрасный русский актер Борис Андреев, с ним в павильоны Киевской студии пришла, казалось, волжская ширь.

А Степан Шкурат, которого когда-то «откопал» Иван Кавалеридзе. Печник из Ромен, самобытнейший человек! На редкость колоритная фигура с точки зрения типических черт украинского характера, недаром он создал великие образы в фильмах Довженко. Но как по-новому и великолепно раскрылся Шкурат в фильме на совсем ином материале — в «Чапаеве». А Ужвий в «Выборгской стороне», а позже Бучма в «Иване Грозном»! Фактов подобного рода множество и все они — примеры живого и интенсивного процесса взаимодействия национальных культур. И снова хочется вспомнить, как хорошо потрудился в

«В бой идут одни «старики»

украинском кино неистовый, страстный Иван Пырьев, тогда еще молодой режиссер, но уже весьма с крутым нравом. Но Пырьев принес не только этот свой крутой нрав, которым славился, а прежде всего большой, самобытный, истинно русский талант. Он много снимал украинских актеров, и общение с этим талантливейшим режиссером, безусловно, обогащало их.

Разрабатывая общие темы, работая во имя одной цели, на одном магистральном направлении и на одну аудиторию, все кинематографии братских республик слились словно реки в единый океан всесоюзного киноискусства. А уровень этого океана определяется лучшими достижениями каждой из кинематографий.

Б. Буряк. Говоря об особенностях развития украинского кино 30-х годов, следует обратить внимание и на такую его черту, как дальнейшее сближение с литературой. Это явление было общесоюзным. И не только потому, что с приходом звука в кино возросла в нем роль слова, а прежде всего потому, что решающим стал литературный замысел в сценарии. Возрастает роль и авторитет кинодраматургии как вида литературы, а это, в свою очередь, активизирует приход писателей в кино.

Т. Левчук. А вот еще один путь взаимообогащения и сближения. Говоря о нем, я немного забегаю вперед, но не в хронологии суть. Как много сделали лучшие советские режиссеры для воспитания во ВГИКе кадров национальных кинематографий. Учили не только профессии — учили высоко мыслить, сердце нести высоко и, кроме того, учили раскрывать в себе художников национальных.

Ученики Довженко, ученики Ромма, ученики Герасимова, ученики Козинцева... Сейчас, когда на наших студиях столько молодежи, когда вопрос о наставничестве в искусстве — вопрос уже совершенно практический, когда во всех республиках много делается, чтобы воплотить в жизнь Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», я не раз возвращаюсь мыслью к выдающемуся режиссеру и педагогу — Игорю Андреевичу Савченко. Этот умный, лиричный, очень добрый, хоть и немного нервный на съемках человек учил прежде всего собственным примером. Он был — оцениваю теперь это всем своим жизненным опытом — удивительно собранным и организованным, особенно в подготовке к предстоящему съемочному дню. А как он работал с актерами! Он никогда им ничего не навязывал — стремился убедить.

И еще одна, может быть, решающая черта Савченко-педагога. Он доверял молодым. Я только-только окончил институт, а он — подумать только — дал мне возможность снимать украинский вариант «Всадников». Сейчас варианты не снимаются, а тогда, учитывая важность темы, проблематики, делали параллельно два — украинский и русский. Снимался кадр русского варианта, и Игорь Андреевич отступал в сторону, говоря: «Твое дело. Н-н-начинай!» И я с теми же актерами снимал адекватный кадр. Игорь Андреевич иной раз постоит в стороне, послушает, посмотрит, как мы работаем, а потом подзовет меня и скажет, что я сделал какое-то упущение. И говорилось это не на весь павильон, а тихо, только для меня. Я до сих пор вспоминаю его мудрые замечания. Педагогический талант Савченко, как известно, особенно раскрылся, когда он вел курс во ВГИКе. Им воспитана целая плеяда нынешних мастеров — А. Алов, В. Наумов, М. Хуциев, Л. Файзиев, Ф. Миронер и другие. На съемках «Третьего удара» весь курс работал у него. Это была школа мастерства, школа формирования характеров и талантов. Работали его ученики и на съемках «Тараса Шевченко».

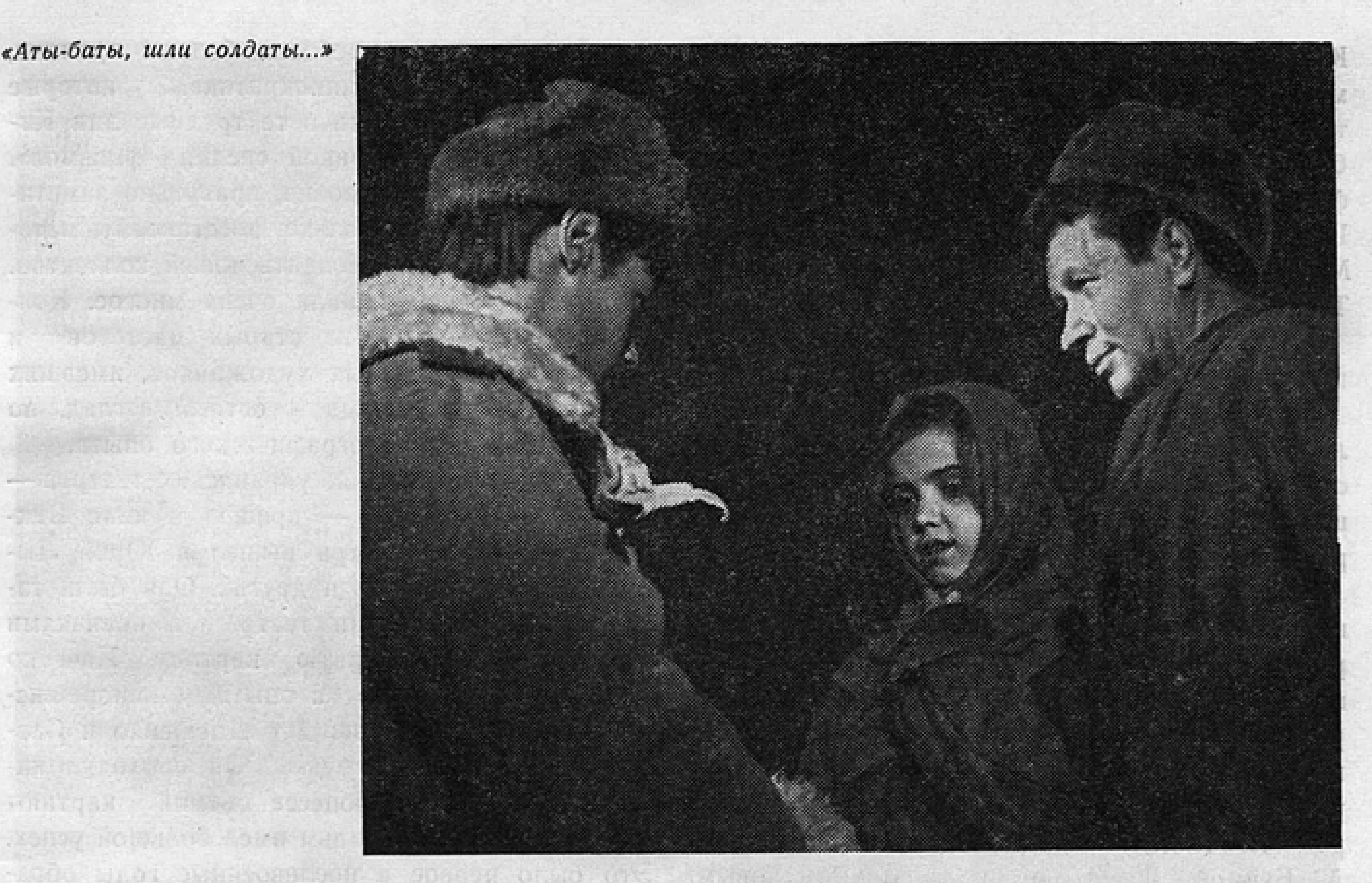
«Учитель, воспитай ученика...» Ученики выдающегося украинского художника Савченко работают сейчас в разных национальных кинематографиях. Они не повторяют мастера — каждый идет своим путем, и потому они верны учителю...

Это тоже процесс взаимовлияния в действии...

Б. Буряк. В этом одна из главных особенностей и сила нашего киноискусства. И то, что буквально с первых дней войны оно оказалось таким монолитным, сумело быстро включиться во всенародную борьбу, — результат его интернациональной природы. Мастера украинского кино в годы Великой Отечественной войны подтвердили свою идейно-художественную и гражданскую зрелость. Многие из них ушли в армию — кто с кинокамерой, кто с автоматом. Вот и вы, Тимофей Васильевич, ушли на фронт прямо со съемочной площадки...

Т. Левчук. Да, мы разошлись по фронтам... А студия была эвакуирована в далекий Ашхабад, надолго я потерял с нею связь. И вдруг во время передышки от боев я увидел «Радугу». Она потрясала. И я даже не понимал, как можно было снять украинскую зиму, украинский пейзаж там, в Туркмении. Как фронтовик могу сказать — фильмы, которые мы смотрели в перерывах между боями, были нам очень нужны. И особенно «Радуга» — кулаки сжимались, слезы накатывались на глаза, а ведь мы не были сентиментальны... В тягчайшее для страны время Ванда Василевская, дочь не только польского, но и нашего, советского народа, пламенная коммунистка, полковник Советской Армии, написала волнующую книгу, а Марк Донской, ставя по ней фильм, создал шедевр. Наталья Ужвий в роли Олены Костюк во-

«Аты-баты, шли солдаты...»



плотила величайший образ, актриса поднялась до осмысления трагедии народа и потому так глубоко сыграла. Да, фильмы воевали...

В работе над военными фильмами еще более укрепилось братство наших кинематографий. Художники работали с полным напряжением сил. Взять хотя бы деятельность Довженко. Он много выступал по радио, писал рассказы, лаконичные, сжатые, как киноэпизод. А его страстные документальные фильмы! Все мы, фронтовики, можем подтвердить, что в них — правда войны. Сказана она честно и жестко, но в этих фильмах была показана неодолимость советского народа, выражено восхищение его мужеством и силой. То были новаторские картины, но я бы указал здесь и на то, что, пожалуй, еще недостаточно замечает наша теория кино: эти самобытные фильмы, тесно связанные со всей поэтикой Довженко, опирались на традиции советского документального кино — в публицистическом осмыслении кинодокумента и в самой установке на его абсолютную достоверность, и в главном — в стремлении создать на материале хроникальных кадров художественный образ времени. Это были традиции, заложенные прежде всего творчеством Д. Вертова.

Б. Буряк. Первое послевоенное десятилетие было сложным и трудным для украинского кино — надо было восстановить производственную базу, создать, по сути, новый коллектив. Вы, Тимофей Васильевич, конечно, хорошо помните, как это происходило. И пусть в нашем разговоре этот период предстанет как воспоминание о преодолении этих трудностей. Здесь особенно интересно, как с приходом в киноискусство молодого пополнения развивались и наследовались традиции, как молодежь в одном строю с мастерами стремилась разрабатывать проблемы современности.

Естественно, тема войны продолжала оставаться в центре внимания. В историю кино по праву вошли «Подвиг разведчика» Б. Барнета, «Третий удар» И. Савченко. Тогда же А. Довженко создает сценарий «Повесть пламенных лет», поставленный впоследствии

Ю. Солнцевой. Но все чаще появляются фильмы и о трудовых буднях. Образ человека труда завоевывает в украинском кино все более заметные плацдармы. Назову такие фильмы, как «Судьба Марины» В. Ивченко и И. Шмарука, «Весна на Заречной улице» М. Хуциева и Ф. Миронера, «Наследники» Т. Левчука.

Как же шел — в фильмах и лицах — этот процесс?

Т. Левчук. Когда я приехал после демобилизации в Киев, город лежал в руинах. На студии были только остовы павильонов. Фашисты превратили их в конюшни. Мы начали работу с расчистки территории...

Студия оживала благодаря братской помощи всей страны. «Мосфильм» дал аппаратуру, и «Ленфильм», и другие студии. В эти годы приехали в Киев и мастера из братских республик — помочь наладить выпуск фильмов. Появился титанически талантливый Борис Барнет. В содружестве с русским актером П. Кадочниковым, киевскими актерами А. Бучмой, Д. Милютенко, М. Романовым и другими он создал тогда одну из лучших своих картин «Подвиг разведчика», удостоенную Государственной премии СССР. Этот, можно считать, родоначальник современного советского детективного фильма был снят на материале, который все еще тяжестью лежал на сердце, — речь шла о времени оккупации гитлеровцами Украины, о борьбе с ними. Фильм был сделан просто, но в том-то и виртуозность режиссера, что простыми средствами и, добавлю, в очень скромных производственных условиях он ярко и, я бы сказал, возвышенно рассказал о героизме советских людей, о силе советского патриотизма. Много с тех пор выпущено фильмов о борьбе с фашистами, но «Подвиг разведчика», по-моему, никогда не затеряется в их числе...

Осмысливая события войны, И. Савченко снял знаменитый «Третий удар» — картину, которая и сейчас потрясает могучими батальными сценами. Она, несомненно, оказала влияние на многие последующие фильмы о войне, даже на эпопею «Освобождение».

Но процесс восстановления Киевской студии был не прост, требовал больше времени, чем хотелось иным кинокритикам, которые поторопились окрестить в те трудные дни Киевскую студию «фабрикой средних фильмов».

Вы, Борис Спиридонович, правильно заметили: надо было не только восстановить материальную базу, но и создать новый коллектив. Проблема кадров решала очень многое. Коллектив складывался из старых мастеров и целой плеяды молодых художников, имевших талант, горячие сердца и острый взгляд, но не имевших кинематографического опыта.

Из одного из лучших украинских театров — имени Заньковецкой — пришел в кино Виктор Ивченко, из театра вышел и Юрий Лысенко, можно назвать и других. Они были талантливыми деятелями театра и новичками в кино. Недаром первую картину Ивченко снимал в содружестве с опытным кинорежиссером, много работавшим с Довженко и Савченко, Исааком Шмаруком. Он проходил киноуниверситеты в процессе съемок картины «Судьба Марины». Фильм имел большой успех. Это было первое в послевоенные годы обращение украинского кино к проблемам села.

В. Ивченко сразу определился как художник современной темы, ей посвящены почти все его фильмы, и, может быть, лучший из них — «Иванна», принципиально важное для всего нашего кино произведение: политический фильм, направленный против украинского буржуазного национализма и униатской церкви, игравшей реакционнейшую роль в Западной Украине.

В те годы, когда на всех студиях снимались биографические фильмы, один из лучших биографических фильмов сделал И. Савченко — «Тарас Шевченко». Но заканчивать фильм, как известно, пришлось уже его ученикам...

Многие из них, племя молодое и талантливое, остались тогда работать на Украине. А. Алов и В. Наумов начали на Киевской студии «Тревожную молодость», и уже вызревал у них замысел завоевавшего широкую популярность «Павла Корчагина». Оба фильма были страстны, сильны пафосом утверждения окрыленности революционного подвига. Кстати, удивительная судьба у образа Корча-

«Дума о Ковпаке»

гина. Смотрите — целая цепь явлений в искусстве: во-первых, роман Н. Островского, во-вторых, инсценировки, в-третьих — экранизации. В годы войны вышел фильм в постановке М. Донского. Безусловно, Донской — первооткрыватель, но экранизация А. Алова и В. Наумова была мощнее. А недавно Алов и Наумов еще раз обратились к книге Островского, уже как сценаристы, и Н. Мащенко снял шестисерийный телефильм по их сценарию. В этой, пожалуй, самой зрелой из экранизаций — стремление к философскому осмыслению подвига Корчагина. В телефильме Н. Мащенко не все бесспорно, но ведь экранизация — не арифметическая задача, где может быть лишь один ответ. Важно, что Корчагин оказался нужным и новому поколению молодых строителей коммунизма. Вот какая сила у этого героя! Это, собственно, и есть то, о чем мы говорим, упоминая о традициях.

В 50-е годы в украинском кино было немало и слабых фильмов. Но, справедливо ругая пошлую «Королеву бензоколонки» и иже с нею, не следует забывать, что в это же время появлялись и значительные фильмы. И что, может быть, еще важнее, в кино пришли интересные художники. Удачно дебютировали В. Денисенко, поставивший «Солдатку» (через несколько лет — «Сон», посвященный Т. Шевченко), А. Буковский, вместе с Е. Брюнчугиным снявший «Среди добрых людей» (с участием В. Марецкой), Е. Ташков («Жажда»). Начинали работать режиссеры, чьи таланты раскрылись в 60-е годы, — А. Войтецкий, В. Довгань, П. Тодоровский, Е. Шерстобитов. Очень смешную и по-на-

стоящему народную комедию «За двумя зайцами» по пьесе М. Старицкого создал В. Иванов, А. Швачко поставил имевший у зрителей успех фильм «Вдали от Родины» — о подвиге советского разведчика в годы Великой отечественной войны.

Шли поиски героев, созвучных времени, выражавших его суть. Мы со сценаристом И. Луковским приступили к «Киевлянке» — картине об истории киевского завода «Арсенал», стремились как бы продолжить тему, начатую фильмом А. Довженко. В это же время ученики И. Савченко — Ф. Миронер и М. Хуциев создали «Весну на Заречной улице». Картина была принципиальным завоеванием нашего кино того времени: объектом художественного исследования стал духовный мир рабочего человека. К тому же стремились и мы в «Киевлянке». Это было в русле тогдашних поисков всего советского киноискусства — речь шла о продолжении традиций лучших фильмов 30-х и 40-х годов и о преодолении некоторых лжетрадиций позднейшего времени, когда при постановке монументальных картин о войне да и многих историко-биографических фильмов события заслоняли людей.

Вспоминая сейчас «ЧП» В. Ивченко — рассказ о подвиге советских людей, совершенном в мирные дни, понимаешь, что он привлекал не только драматичностью, напряженностью сюжета, но, может быть, в первую очередь тем, что в исключительных обстоятельствах раскрывались яркие характеры. Интересно, что уже в «ЧП» проявляется тенденция, получившая впоследствии столь широкое распространение, — тенденция к документализму.

Б. Буряк. Конечно, среди других искусств киноискусство по самой своей природе ближе всего стоит к реальной жизни. Мощная тенденция документализма проявляется сегодня в том, что режиссеры переселяются из павильонных декораций на натуру, в условия реальной жизни, что, несомненно, может усиливать «эффект присутствия», если, конечно, такие обстоятельства обусловлены драматургией характеров.

Вполне естественно, что стремление к документальности имеет границы, за которыми уже разрушаются законы типизации — правда художественная отождествляется с правдой жизни. Так, например, случилось с режиссером Т. Золоевым. Пример довольно поучительный: он снял хороший документальный фильм — «Шахтерский характер». Но решил на этом же материале снять игровую картину «Каждый день его жизни». И потерпел поражение. Документальность обернулась иллюстративностью. Художник, естественно, может отображать жизнь в «формах самой жизни». Но только по законам искусства.

Т. Левчук. Говоря о современной теме, нельзя не вспомнить картину Муратовых «Наш честный хлеб», в которой председателя колхоза сыграл Д. Милютенко. Серьезностью проблем, знанием села, образом самобытного героя сильна эта картина, во многом созвучная «Председателю».

Б. Буряк. Кстати, о селе. Ведь что происходит в современном селе? Коренная ломка психологии. Машины принесли в село новые профессии, новые конфликты. Нет у нас еще по-настоящему значительных фильмов об этом.

Т. Левчук. Почему нет? В цикле картин, снятых студией имени А. Довженко для телевидения, эта тема нашла последовательное и довольно основательное развитие. Здесь надо первым назвать сценариста всех этих картин В. Богатырева. Он, а вместе с ним и режиссеры пристально вглядываются в жизнь современного села, пласт за пластом раскрывая ее и поднимая действительно серьезные и, главное, актуальные проблемы. Эти картины внимательны к жизни героев, людей рядовых, словно бы совсем обычных, но при пристальном рассматривании, а именно к этому стремятся авторы, по-настоящему интересных. Они раскрываются в конфликтах точно увиденной повседневности. Сценарист нашел единомышленников в лице режиссеров — сначала А. Буковского («Варькина земля»), затем Н. Ильинского и О. Ленциуса, Н. Литуса... Так Ильинский и Литус сняли такой инте-

ресный и новый по проблематике фильм, как «Секретарь парткома». Образ партийного работника в центре фильма «Всего три недели». Художественное исследование села было продолжено в «Доверии», а затем в «Юркиных рассветах» Н. Ильинского — фильме о комсомольском вожаке.

Безусловно, это произведения разного художественного уровня, но в целом цикл картин о селе, мне кажется, — наше достижение. Да и судя по отзывам зрителей, они, эти фильмы, нашли дорогу к сердцам. Причина, конечно, и в актуальной проблематике и в том, что удачно найден принцип медленного, пристального, неторопливого рассказа о событиях, которые складываются в процесс. Важна и «узнаваемость» героев, ситуаций этих многосерийных телефильмов...

Б. Буряк. Актуальность — это хорошо. Но самыми актуальными всегда были фильмы высокохудожественные...

Т. Левчук. Да, наряду с интересными произведениями на современную тему в украинском кино, скажем откровенно, были серые, невыразительные фильмы, а то и просто провалы. Об этом необходимо говорить — и говорить громко. Мы с горечью вспоминаем и унылый «Заячий заповедник», и профессио-

«Дума о Ковпаке»

нально беспомощные ленты «Крутой горизонт» и «Среди лета», и совсем «свежие» неудачи — «Смотреть в глаза» и «Гольфстрим». Да и «Личная жизнь», кажется, мало кого взволновала. А фильм «Умеете ли вы жить?» вряд ли кому помог найти ответ на этот трудный вопрос.

Я поставил в один ряд фильмы и откровенно плохие, беспомощные, и грамотные, сделанные умело, но бедные по мысли, заурядные, «проходные». Но суть ведь не в том, чтобы выставить оценки. Суть в ином — эти картины (а к ним, к сожалению, можно добавить не одну и не две) далеки и от нашей современности, в которой столько действительно удивительных героев и событий, и от того идейно-художественного уровня, к которому мы стремимся и которого достигаем в лучших фильмах.

Б. Буряк. И опять мы возвращаемся к герою, к кардинальной проблеме искусства. Художественный опыт прошлого и настоящего подтверждает, что новое в киноискусстве связано именно с героем, с тем, как осмысливаются в искусстве идеалы времени и как преломляются они в образе героя. Но, кроме названных вами фильмов, выходили и выходят на экран такие, где сложные социально-психологические процессы, происходящие в нашем обществе, не отражаются. Иллюстративность, бесконфликтность и беспроблемность нередко торят путь к экрану, прикрываясь «актуальностью».

Это особенно обидно, потому что тема труда, образ человека труда в украинском кино традиционны. Помимо уже названных знаменитых довоенных фильмов 50-х годов, я бы еще назвал «Два Федора» М. Хуциева с В. Шукшиным в главной роли, ваш фильм «Наследники», который в свое время вызвал споры. Некоторых тогда смутили, в частности, белые халаты, в которых были молодые рабочие. Недавно я был в своем родном городе Рубежное и видел, как в огромных цехах люди работают в белых халатах.

Научно-технический прогресс рождает качественно новые отношения в системе «Человек — машина». Ваш фильм давал повод для споров, но при этом надо иметь в виду, что он был одним из первых, в котором почти два десятилетия назад поставлены были проблемы научно-технического прогресса. Эта проблематика не только обогащает наше кино тематически — она изменяет еще и экранную драматургию. Меняется не только способ художественного мышления, но и художественного восприятия. Это не всегда осознают кинематографисты...

Т. Левчук. «Истоки» слабых фильмов я лично вижу в драматургии. А если говорить точнее, в незнании или приблизительном знании жизни некоторыми кинематографическими писателями.

Если, скажем, В. Богатырев глубоко вникает в процессы, происходящие в современном селе, что выражается в полнокровных образах, то есть авторы, не способные уловить всю сложность жизненных процессов. Стоит ли удивляться, что порой картины по этим сценариям беспомощны и режиссерски? Можно ли из пустого зерна вырастить колос?

Но я хотел бы, Борис Спиридонович, поговорить о другой важнейшей проблеме — проблеме дебюта и «второго фильма». Мне она представляется очень серьезной. Работая над претворением в жизнь Постановления ЦК партии «О работе с творческой молодежью», задумываясь о том, что сделано, что и как надо делать, мы с огорчением вспоминаем немало беспомощных первых картин. Вот ведь — поставил человек первый фильм, а дебюта, открытия так и не произошло... Почему? Дебютант не был готов именно к этому фильму, ошибся в материале? А может быть, ему был необходим мудрый наставник? Или у молодого режиссера не хватило мужества отказаться от возможности постановки, хотя сценарий был плох? Или произошла ошибка в выборе профессии? И так бывает...

Но вот другой вариант: дебют хорош, и упоенный успехом молодой постановщик смело берется за второй сценарий, весьма сомнительный по художественным качествам, в уверенности, что «дотянет» его. В такой ситуации нередок провал.

И дебют и второй фильм надо серьезно готовить.

Сейчас у нас уже есть хорошие дебюты. Р. Балоян снял по рассказу Чехова «Каштанку» и вот только что закончил работу над экранизацией тургеневского «Бирюка». В обоих фильмах привлекает стремление дать свое прочтение известных произведений — именно прочтение, творчески самобытное отношение к классическому тексту. М. Ильенко поставил «Там, вдали за рекой» — фильм молодой, очень романтичный. Чувствуется, что кинодебютант любит и понимает поэтику И. Савченко.

Есть своя закономерность в том, что в украинском кино многие из режиссеров понастоящему заявили о себе фильмами о революции и гражданской войне. А. Алов и В. Наумов родились как художники в работе над картинами «Тревожная молодость» и «Павел Корчагин», Е. Шерстобитов — когда снимал «Сказку о Мальчише-Кибальчише», В. Савельев — в работе над «Сеспелем». Н. Мащенко обрел свой голос в «Комиссарах»: он сложился как художник, тяготеющий к обнаженно полемическим приемам, к крупным личностям, склонный к нравственному максимализму. Эти же черты его кинорежиссуры присущи и телевизионному фильму «Как закалялась сталь».

Нельзя допускать, чтобы после удачного дебюта молодой художник брался в интересах выполнения студийного плана за слабый сценарий. Если даже предположить, что его смог бы вытянуть мастер (а такое «вытягивание» — вещь почти невозможная), то малоопытный режиссер потерпит поражение, вполне «подготовленное» неосмотрительностью руководства студии и своей собственной. Так организационные проблемы становятся проблемами творческими...

Да, снова речь о кинодраматургии. Ахиллесовой пятой нашего кино была и остается сценарная проблема. Сейчас кое-что сделано хотя бы организационно: укрепились права сценариста, работает сценарная студия, при киностудиях, как правило, есть сценарные мастерские. Но это всего лишь первые шаги. Так, все еще очень медленно входит в практическую жизнь такая важнейшая форма, как госзаказ.

Может быть, я выскажу мысль спорную, но, по-моему, успех чаще приходит тогда, когда режиссер работает над оригинальным сценарием. Я такого сценария о Ковпаке ждал десять лет, хотя существует немало прозаических и мемуарных произведений о ковпаковцах. Но это не сценарии. А необходимы именно они — произведения кинодраматургии.

Кино постоянно черпает из литературы. В этом, разумеется, ничего нет плохого. Мы знаем множество талантливых фильмов, рожденных литературой. Рассказ М. Горького стал основой фильма А. Войтецкого «Скуки ради». «Гадюка» В. Ивченко по А. Толстому — картина, удостоенная Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко, талантливый фильм, который передал дыхание времени, ощущение эпохи гражданской войны и первых лет после нее, с неповторимой яркостью отразившееся в рассказе замечательного русского писателя.

Из современных украинских писателей больше всех, по-моему, везет в кино М. Стельмаху. Были экранизированы его эпические романы, а теперь становятся фильмами его лирические, проникнутые поэзией повести о детстве. Так перебрасывается еще один мостик от поэтического творчества Довженко в современное кино. Режиссер А. Муратов уловил манеру Стельмаха и в ряде эпизодов сумел передать тайну его прозы, ее лиричность в фильмах «Гуси-лебеди летят», «Щедрый вечер».

Б. Буряк. В нашей теории и художественной практике вопрос об экранизации уже стал «вечным». Собственно, украинский кинематограф и начинался с экранизаций классики. В становлении кино как искусства экранизации сыграли огромную роль. Конечно, экранизация — не только «перевод» литературной условности в условность экранную. Это всегда проблема прочтения, интерпретации. Украинское кино имеет немало примеров, когда к одному произведению литературы обращались разные поколения художни-

ков кино. В этом ряду — «Как закалялась сталь», вы об этом правильно напомнили.

Нет, экранизация — это не просто «вынужденная мера», результат «сценарного голода». Конечно, оригинальных сценариев нам не хватает. Но экранизация — это и внутренняя необходимость для кино. Экранизация будет жить столько, сколько будет жить кино.

Т. Левчук. Не спорю, экранизации необходимы, но все-таки курс должен быть на создание оригинальных, самобытных сценариев — произведений-открытий. Речь у нас должна идти прежде всего о сценариях на современную тему — на тему, не «охваченную» классической литературой.

Б. Буряк. Но понятие «экранизация» включает не только классику. За последние годы мы увидели на экране немало героев наших современных писателей: О. Гончара, М. Стельмаха, Ю. Смолича, В. Земляка, П. Загребельного, Ю. Збанацкого. Или возьмите современную русскую прозу. Разве многие интересные фильмы последних лет сняты не на основе книг? Это, конечно, не исключает необходимости решать проблему номер один — говорю об оригинальной драматургии...

Т. Левчук. От этого, кстати, зависит и расширение жанровой палитры кино. Такое стремление чувствуется. Мы снимаем киноповести, эпопеи, приключенческие фильмы, комедии, мюзиклы. Ищем. Так, В. Савельев, снявший картину о чувашском поэте Сеспеле, бойце революции, сражавшемся на Украине, снял затем «Белый башлык» — вестерн на абхазском материале, рассказывающий о народном движении, возникшем на волне революции 1905 года.

Тут надо назвать и публицистический фильм, построенный на фактах биографии пламенного интернационалиста, писателя-коммуниста Ярослава Галана «До последней минуты», удостоенный Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко. Фильм убедительно воссоздает черты героя, народного интеллигента, разоблачающего украинских буржуазных националистов, церковников, тех самых, по чьему приказу потом был убит и сам Галан.

Б. Буряк. Мы уже вспоминали, что наши враги — украинские националисты всячески пытаются преуменьшить успехи советского киноискусства. Для этого прибегают к прямой фальсификации. Так, уже упомянутый мною заокеанский «теоретик» Берест в своей «Истории украинского кино» пытается доказать, что, дескать, украинское кино в своем развитии шло собственным («самостийным») путем, что оно противостоит русскому киноискусству. Но даже наш с вами разговор, касающийся общих тенденций развития украинского советского кино с его истоков, показывает, что Берест стремится выдать за реальность собственные мечты. Он к тому же утверждает, что наше кино находится под гнетом «партийного диктата», «догматического» метода социалистического реализма, который, мол, исключает «свободу творчества». А свободу творчества Берест понимает, мягко говоря, своеобразно: как ориентацию на буржуазное искусство.

Т. Левчук. Пусть бы Берест и иже с ним посмотрели, с каким подъемом готовятся украинские кинематографисты к 60-летию Великого Октября, сколь требовательно они спрашивают себя: как выполняем мы исторические решения XXV съезда, задачи, поставленные партией перед искусством. Основную, ведущую тенденцию, которая проявляется сейчас в нашем кино, я бы сформулировал так: мы в походе, в поиске. Я склонен оптимистически оценивать нашу творческую жизнь, ее потенции. Она, эта жизнь, складывается из многоголосия украинского кино. Вот, скажем, Л. Быков. Не буду касаться всех этапов пути актера и режиссера: на «Ленфильме» и у нас, на студии им. Довженко, но два его последних фильма по-новому открыли прекрасного художника с добрым, внимательным взглядом, художника, на чьей палитре смешались краски трагедийные и комедийные, художника, который влюблен в людей, восхищен ими и не стесняется этого. Фильм «В бой идут одни «старики» — это героическая комедия, жанр трудный, требующий и таланта и мастерства. Свыше 50 миллионов зрителей собрал фильм. А тема-то, казалось бы, не нова. Но найден

новый взгляд, добрый, улыбчивый и серьезный, и тема раскрылась по-новому. Художник продолжил поиск. В фильме «Аты-баты, шли солдаты...» он перебрасывает мостик из далеких, грозных лет в мир наш, мир нашего современника, прекрасных наших людей, повторяющих духовные черты своих отцов, солдат минувшей войны. За эти две картины Л. Быков удостоен Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко.

Еще одна яркая индивидуальность — Л. Осыка. Он чуток к зрелищной природе кино и в то же время — такое сочетание бывает не часто — у него есть вкус к работе с актерами. От образов литературной классики он пришел к зрелому фильму «Тревожный месяц вересень», значительно более простому по стилистике, но не потерявшему от этого звучности кинообразов. Этот фильм о минувшей войне, жестокий по материалу, по-настоящему добр. Картина утверждает силу, красоту советского человека и разоблачает бандеровщину — отщепенцев народа, украинских буржуазных националистов.

В. Денисенко после давней «Солдатки», после многих фильмов, среди которых были и интересные и малоудачные, снимает картину о селе «Жнецы». Это художник, идущий сложным путем. Ему присущ поиск — то его увлекала ассоциативность, то приподнятость и эпичность, то метафоричность киноязыка. Но везде были интересные находки, даже в наименее удачных фильмах. А в «Жнецах», мне кажется, В. Денисенко встал на крепкую реалистическую почву. Если вспомнить о широком размахе картины — тут и Украина, и приволжские степи, и Казахстан, и Сибирь, — можно предположить, что это будет эпическое полотно.

Среди режиссеров обещающих, интересных, ищущих — и Н. Мащенко, о котором я уже говорил (он теперь заканчивает телефильм «Путь на Софию»), и А. Буковский, чей талант, безусловно, выше его последних фильмов, но «Бурьян», «Варькина земля» дают основание ждать его новых интересных работ; и серьезный, основательный художник реалистического письма И. Ильинский; и Е. Шерстобитов, И. В. Довгань. Его фильм «Трое суток после бессмертия» был самобытным словом о героизме советского народа в годы войны. Сейчас он работает над многосерийным телефильмом по известному роману А. Бека «Жизнь Бережкова».

Б. Буряк. Надо упомянуть и работу Г. Кохана над десятисерийным телефильмом «Рожденная революцией». А рядом с Кохановым — другие молодые режиссеры...

Т. Левчук. Борис Ивченко, дебютировавший «Аннычкой» и снявший затем ряд интересных фильмов, Н. Рашеев, поставивший вместе с А. Народицким «Бумбараш», а недавно уже самостоятельно — «Театр неизвестного актера».

И, конечно же, надо сказать о Ю. Ильенко — талантливом и своеобразном художнике, который, обретая зрелость, сохраняет прекрасную энергию молодости. Через усложненность, аллегоричность киноязыка в фильмах «Вечер накануне Ивана Купала», «Белая птица с черной отметиной», через огорчительную неудачу надуманного фильма на современном материале «Мечтать и жить» он пришел к картине «Праздник печеной картошки». В новом фильме режиссер обратился к подлинной истории, его героиней стала женщина, которая в годы войны спасла и воспитала сорок восемь детей, все они считают ее своей матерью. В стилистике фильма ощущается стремление к простоте, именно поэтому, на мой взгляд, в ряде эпизодов есть подлинная поэтичность. В целом — это новый и плодотворный шаг в творчестве Ю. Ильенко. У нас есть и совсем молодые режиссеры — М. Ильенко, Р. Балоян. Интересно работают О. Гойда, Я. Лупий, С. Гаспаров, А. Иванов, В. Попков, Н. Малецкий.

Мы в походе, в пути, в непрекращающемся поиске, который и составляет суть и смысл творчества. А для него нам нужно иметь широкий обзор жизни, высокий настрой души — в этом продолжение традиций Довженко и Савченко.

Вдохновленные решениями исторического XXV съезда, мы стремимся в ярких художественных образах отразить нашу созидательную современность, интереснейшие про-

цессы, происходящие в действительности, показать во весь рост советского человека, наш образ жизни, свершения народа, воплощающего в жизнь планы, начертанные партией.

Б. Буряк. На пути украинского кинематографа на разных его этапах были значительные достижения, но были и трудности. Но в искусстве нет художественных открытий без поисков, творческого риска. Украинское кино утверждалось вместе, в одном строю и на одном дыхании с киноискусством всех братских республик. Тем больше у нас оснований гордиться успехами всего многонационального советского киноискусства, украинского — в том числе.

Киев

Диалог записал В. Скоморовский

Иштван Б. Сабо,
начальник Главкиноуправления
Министерства культуры ВНР

Венгерское кино в год Октябрьского юбилея

Победа Октябрьской революции коренным образом изменила ход развития человечества. Великий Октябрь открыл новую эпоху — эпоху перехода от капитализма к социализму, борьбы за освобождение трудящихся от империалистического гнета, за прекращение вражды между народами, за коммунизм. Всемирноисторическое значение Октября заключается прежде всего в том, что в результате победоносной социалистической революции, совершенной рабочим классом России в союзе с крестьянством под руководством партии большевиков, родилась мировая система социализма, существующая ныне как монолитное и могущественное содружество братских стран.

В ходе строительства социализма в Советском Союзе была осуществлена культурная революция, заложившая основы мировой социалистической культуры, культуры, теснейшим образом связанной с жизнью народных масс, с их коренными интересами, культуры подлинно гуманистической, классовой и интернациональной по своим принципам. Важнейшей составной частью мировой культуры социализма является социалистическое киноискусство, усвоившее и развивающее дальше лучшие традиции социалистической литературы и других видов художественного творчества, воплощающего идеи коммунизма.

Социалистический кинематограф сегодня представляет собой особое, не имеющее аналогов в прошлом, социально-эстетическое явление, рассматривать которое как простую сумму национальных кинематографий ряда стран социализма было бы неправомерно. Развитие кино в отдельных социалистических странах происходит в русле е д и н о г о по своим идейно-художественным показателям творческого процесса; главные усилия всех художников социалистического содружества направлены на достижение единых целей, вытекающих из общности их мировоззрения, их социальной позиции, их стремления активно участвовать в перестройке действительности на новых коммунистических принципах, бороться своим искусством за мир, прогресс и свободу народов. Распространяя свое влияние далеко за пределы мировой социалистической системы в целом, кинематограф мира социализма демонстрирует поистине неисчерпаемые возможности и самые широкие перспективы, открывающиеся перед искусством в условиях социалистического строя. Социалистический кинематограф несет людям правду о жизни наших народов, помогает им верно ориентиро-

---

Статьей товарища Иштвана Б. Сабо, написанной для журнала «Искусство кино», мы продолжаем публикацию выступлений руководителей культуры, кинематографа и творческих союзов братских социалистических стран, посвященных 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции (см. «ИК», 1977, № 1, 4, 5, 8, 9).

ваться в сложной и противоречивой современной действительности, распространяет и поддерживает передовые идеи времени в борьбе с реакционной идеологией капитализма. Выступая на стороне прогрессивных антиимпериалистических сил, киноискусство социалистического содружества обращается с позиций интернациональной солидарности к народам развивающихся стран и стран, ведущих борьбу за свободу и национальную независимость.

Всеобщий, постоянно углубляющийся кризис капиталистической системы, охватывая все области общественно-экономической жизни в буржуазных странах, неизбежно распространяется и на область идеологии, культуры. Идеологи капитализма не способны дать ответ на наиболее острые из актуальных проблем, ныне стоящих перед человечеством. Не найти на них ответа и в кинематографе капиталистического Запада, который, в целях извлечения прибылей, стремится любыми способами завлечь зрителя в кинотеатры, спекулируя на неразвитости эстетических вкусов определенной части аудитории, возбуждает низменные инстинкты, показывая на экране откровенную порнографию, изощренное насилие, всякого рода ужасы и катастрофы. Однако неверным было бы считать, что подобные фильмы финансируются и выпускаются в прокат исключительно по коммерческим соображениям: они одновременно выполняют и охранительные функции по отношению к буржуазному строю, а зачастую являются и прямыми проводниками реакционных, антигуманных, антисоветских идеологических установок империализма.

Социалистическое киноискусство, выражающее идеологию общества, имеющего ясные и широкие исторические перспективы, общества, в котором трудящиеся располагают реальными правами и возможностями для всестороннего развития своих сил и способностей, для счастья, представляет собой альтернативу буржуазному кинематографу. Наше кино, реалистически отображая исторические события и современную действительность, воспитывает социально активную, мыслящую личность и в этом смысле оно предстает как искусство, качественно отличное от кино капиталистического Запада. Наши фильмы характеризует иная природа социальных конфликтов, иной жизненный материал, иные мировоззренческие позиции. Художники социалистических стран создают кинопроизведения, проникнутые верой в человека и его творческие созидательные силы, идеями исторического оптимизма, высоким гуманистическим пафосом, фильмы, опирающиеся на подлинные духовные и эстетические ценности. Важно подчеркнуть, что эти отличительные качества присущи всему социалистическому искусству кино, что и является одним из важнейших признаков целостного в своих главных, определяющих чертах кинематографического процесса в братских странах социализма.

Руководствуясь собственными целями и принципами, социалистический кинематограф пользуется по преимуществу иными, чем буржуазное кино, средствами воздействия на зрителя, ориентируясь на всю систему социально-нравственных ценностей мира социализма и определенные национальные культурные традиции. В то же время социалистическое кино отнюдь не стремится к замкнутости или обособленности: напротив, в качестве пропагандиста наших идей социалистический кинематограф должен присутствовать всюду, где идет борьба с буржуазной идеологией, завоевывая зрителей и в тех странах, куда наши фильмы допускают неохотно и с большими трудностями. В современной международной обстановке эта задача представляется особенно актуальной и важной.

Нынешний год, год 60-й годовщины Октября, дает нам благоприятную возможность для углубленного теоретического анализа основных закономерностей развития социалистического киноискусства, непосредственно связанного на протяжении всей своей истории с общественно-политической и духовной жизнью наших народов, со всемирно-историческими достижениями братских стран социализма. Одновременно, рассматривая особенности кинопроцесса в отдельных странах, необходимо, на мой взгляд, подводя некоторые итоги, более точно определить практические задачи, которые сто-

ят перед деятелями данной национальной кинематографии сегодня и могут возникнуть завтра, — в свете основных целей и перспектив мировой культуры социализма.

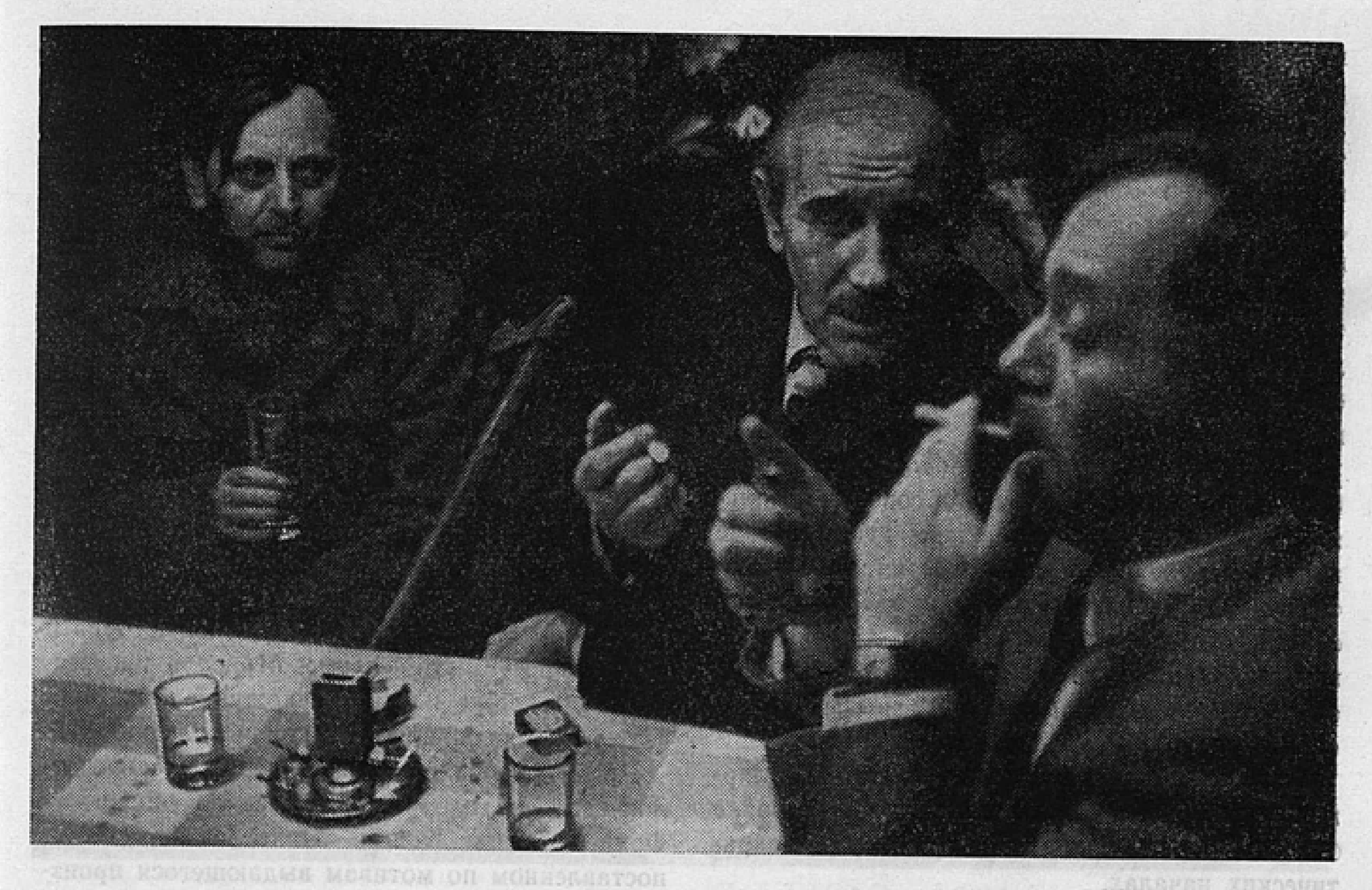
●

На становление и развитие венгерского социалистического кинематографа — от момента его зарождения и до наших дней — советское киноискусство оказало решающее влияние.

Рассматривая историю венгерского кино, нельзя не упомянуть тот недолгий, но яркий период, когда в дни существования Венгерской советской республики, на ее политику в области культуры, и в частности, кинематографа, воздействовало еще не столько советское революционное кино, сколько сами идеи Великой Октябрьской социалистической революции. Государство диктатуры пролетариата в Венгрии, просуществовавшее с 21 марта по 1 августа 1919 года, уже через 20 дней после провозглашения республики впервые в мире осуществило национализацию кинопромышленности и кинотеатров. Бывшие частные предприятия были подчинены единому руководству. Центральное управление по вопросам драматургии, занимавшееся и проблемами кинематографии, ставило одной из первоочередных задач подготовку новых творческих кадров, которые утверждали бы в киноискусстве социалистические идеи. В стране началось производство учебных фильмов, открылась Студия фильмов для детей и Студия научно-популярного кино. Стала выходить марксистская газета «Красное кино». За четыре с небольшим месяца существования Венгерской советской республики было снято 35 игровых фильмов, в том числе экранизации произведений Максима Горького и Эптона Синклера. К сожалению, впоследствии большинство этих лент было уничтожено. Правда, сохранилось несколько десятков выпусков хроники — «Красные новости». В этой связи можно сказать, что венгерское социалистическое кино, восходящее своими истоками ко времени Венгерской советской республики, зарождалось в формах, о которых говорил Ленин, когда указывал, что производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, нужно начинать с хроники.

После поражения революции, в условиях белого террора, развязанного фашистским режимом Хорти, социалистические тенденции в венгерском кино были жестоко подавлены. Прогрессивные кинематографисты и теоретики киноискусства вынуждены были скрываться, многие из них эмигрировали, в том числе и Бела Балаш, впоследствии завершивший в Москве свой основной труд по теории кинематографа — «Искусство кино», переведенный на многие языки.

А на экраны страны выпускались салонные и уголовные драмы, снятые на пленку ревю, музыкальные комедии в псевдонародном духе, мещанские мелодрамы. Снимались и киноагитки откровенно реакционного содержания, причем в таких лентах изображение народных обычаев и быта нередко использовалось в целях одурманивания зрителя и ведения националистической пропаганды. Если не считать всего нескольких фильмов преимущественно комедийного жанра, появившихся уже в звуковой период, можно констатировать, что в течение почти тридцати лет венгерская кинематография производила только коммерческую продукцию и ленты, проникнутые милитаристским духом, отвечавшие пропагандистским задачам фашистского режима. После освобождения страны от фашистской оккупации положение решительным образом изменилось: начался новый этап в развитии киноискусства Венгрии, получившей возможность свободного и независимого развития. Венгерская художественная интеллигенция и широкие зрительские круги познакомились с лучшими образцами советского классического кино, с новыми фильмами, созданными в Советском Союзе, что оказало мощное и весьма плодотворное воздействие на все дальнейшее развитие кинематографа в нашей стране. Кроме того, необходимо отметить, что новое венгерское кино с самого начала было тесно связано с венгерской реалистической литературой, с ее традициями общественной активности и гуманизма, которые не прерывались окончательно и в годы фашизма. Одновременно наш кинемато-



«Пятая печать», режиссер Золтан Фабри

граф опирался на опыт венгерского театра и изобразительного искусства, в которых также были живы традиции революционного художественного творчества и народной культуры. Все это, несомненно, способствовало быстрому становлению киноискусства Венгерской Народной Республики, ставшего неотъемлемой самостоятельной частью новой социалистической культуры страны и обладающего чертами национальной самобытности.

Зарождение нового венгерского кино связано с созданием одного из первых фильмов, выпущенных после освобождения, с появлением картины «Где-то в Европе» (1947), поставленной режиссером Гезой Радваньи в сотрудничестве с Белой Балашем. Балаш, только что возвратившийся из Советского Союза, обладал огромным теоретическим опытом и отличным знанием классического советского кино, что определенным образом повлияло на выбор темы и стилистику фильма «Где-то в Европе»: в произведении, рассказывавшем о постепенном и трудном процессе превращения беспризорных подростков, попадающих во время войны в банду уголовников, в настоящих людей, заметны отчетливые параллели с «Путевкой в жизнь» Николая Экка. Общественная важность проблематики этого произведения в сочетании с новизной и художественной выразительностью образных средств позволяет говорить о принципальном отличии фильма «Где-то в Европе» от венгерских фильмов трех предшествующих десятилетий. Открыв новую страницу в истории нашего киноискусства, картина, которая ныне по праву считается классической, выдержала испытание временем: ее и сегодня нередко включают в репертуар венгерских кинотеатров.

Решающие условия успешного развития социалистического венгерского киноискусства были созданы в результате освобождения Венгрии Советской Армией и последовавшего осу-

ществления демократических преобразований в стране. Народная Венгрия провела в жизнь — теперь уже бесповоротно — инициативу, с которой еще в 1919 году выступило правительство Венгерской советской республики: в 1948 году национализируются кинопроизводство и прокат — отныне венгерская кинематография, свободная от коммерческих, торгашеских интересов, развивается в направлении, отвечающем целям и принципам ленинской культурной политики, задачам построения социализма.

В прокатном репертуаре послевоенной Венгрии центральное место заняли советские фильмы. В стране было налажено дублирование картин зарубежного производства на венгерский язык. Значительно возрос публицистический и художественный уровень хроникальных и документальных лент, авторы которых обращались к материалу новой венгерской действительности.

Расширение производства научно-популярных и учебных фильмов отвечало перестройке системы образования в Венгрии на демократических началах.

В это же время были созданы первые венгерские мультипликационные ленты.

На новом этапе развития венгерского киноискусства очень важно было привлечь к активному художественному творчеству молодые кадры режиссеров, кинодраматургов, актеров. Целый ряд кинематографистов Венгрии получил профессиональную подготовку в советских высших учебных заведениях. Большую помощь в привлечении молодых сил оказал нашему кино Всеволод Пудовкин, который неоднократно бывал в Венгрии в качестве художественного консультанта и пользовался уважением и авторитетом в самых широких кругах венгерской творческой интеллигенции, как и многие другие мастера советского кинематографа: Михаил Ромм, Марк Донской, Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, Юлий Райзман, Григорий Александров, братья Васильевы, Ефим Дзиган. Между творческими работниками, кинокритиками, специалистами в области кинотехники, между киностудиями и редакциями кинематографических изданий Венгрии и Советского Союза налаживались связи и плодотворное сотрудничество, ставшее основой дружбы кинематографистов двух наших стран, которая в настоящее время еще более окрепла в ходе расширяющегося взаимодействия, охватившего различные участки кинопроцесса.

Новые общественно-политические и экономические условия, в которых оказалось венгерское кино после освобождения и национализации кинематографии, новый духовный климат, устанавливавшийся в среде нашей художественной интеллигенции, получившей широкие возможности творить в интересах народа, жизнь страны, приступавшей к строительству социализма, — все это привело к созданию значительных произведений венгерского кино, которые отличают реализм, стремление к социальному анализу важных явлений истории и современности; эти фильмы отразили прогрессивные взгляды наших художников, их приверженность социалистической идеологии.

Драму старой венгерской деревни с впечатляющей достоверностью передал режиссер Фридеш Бан в фильме «Пядь земли» (1948), поставленном по мотивам выдающегося произведения венгерской литературы, социальному роману-трилогии Пала Сабо. В картинах Феликса Мариашши «Анна Сабо» (1949) и «Счастье Каталины Киш» (1950) была показана жизнь венгерского рабочего класса, ведущая роль коммунистов в деле организации производства и воспитании людей. Венгерские кинематографисты с новых классовых позиций обратились к классическому наследию национальной литературы. В этой связи необходимо выделить такие фильмы, как «Лудаш Мати» (1949) Кальмана Надашди, поставленный по одноименной стихотворной повести Михая Фазекаша (первая венгерская цветная лента), «Барские забавы» (1949) Фридеша Бана — по роману Жигмонда Морица, «Странный брак» (1950) Мартона Келети — по роману Кальмана Миксата. Новое историческое осмысление национальных традиций и духовных ценностей, накопленных венгерским народом в прошлом, складывалось и на участке исторических лент, посвященных жизни и творчеству выдающихся деятелей венгерской

«Поездка в награду», режиссер Иштван Даргаи

прогрессивной культуры и искусства, — «Дерине» (1951), режиссер Ласло Кальмар; «Земмельвейс» (1951), режиссер Фридеш Бан; «Эркель» (1952), режиссер Ласло Келети; «Восстало море» (1953), режиссер Кальман Надашди.

Молодое социалистическое киноискусство, разрабатывая серьезную историческую и современную проблематику, не забывало и о том, что зрителю необходимы веселые, развлекательные ленты. Однако и в этом направлении оно шло по новому пути: вместо пустых комедий, мещанских и пошлых кинооперетт, которые во множестве выпускались в Венгрии до освобождения, на суд зрителя представлялись добротно, взыскательно, с художественным вкусом поставленные ленты, среди которых нужно вспомнить такие картины, как «Парадная венгерская одежда» (1949) Виктора Гертлера, «Мишка-аристократ» (1950) Мартона Келети, «Лилиомфи» (1954) Кароя Макка, «Любовь в карете» (1954) Ласло Ранnetworkди и ряд других.

Укрепление реалистических тенденций в венгерском кино, обогащение его новым социалистическим содержанием, рост профессионального мастерства наших кинематографистов — все это в значительной степени было обусловлено влиянием советского киноискусства. Подтверждение этого обстоятельства можно найти в картинах, трактующих проблему взаимоотношений личности и общества в различные периоды национальной истории с позиций социальной заинтересованности художника в судьбах страны и народа, в традициях психологического реализма, появившихся уже в первой половине 50-х годов. К их числу следует отнести «Рождение Меньхерта Шимона» Золтана Варкони, «Будапештскую весну» и «Кружку пива» Феликса Мариашши, «Палату № 9» Кароя Макка, «Пропасть» Ласло Раноди. В это же время были созданы три значительные ра-

боты Золтана Фабри: «Признак жизни» (в советском прокате — «14 спасенных жизней»), «Карусель» и «Господин учитель Ганнибал». Два последних фильма снискали широкое признание за рубежом, о чем свидетельствует их успех на Карлововарском и Каннском международных кинофестивалях. К середине 50-х годов венгерское социалистическое кино утвердило свои позиции как искусство вполне зрелое, имеющее в своем активе выдающиеся художественные достижения.

Лучшие произведения, созданные кинематографистами Народной Венгрии в первое десятилетие после освобождения, обозначили тот высокий уровень социалистического киноискусства, на который наше кино могло ориентироваться, преодолевая непродолжительный период трудностей, вызванных контрреволюционным мятежом 1956 года. Преодолению этих трудностей способствовали, в первую очередь, политический союз с Советской страной, помощь и поддержка, оказанные венгерскому народу со стороны СССР, других социалистических государств и международного коммунистического движения, распространявшиеся на все области общественной и экономической жизни, включая и культуру. Благодаря этой помощи венгерский народ разгромил силы контрреволюции, сохранил и упрочил свои социалистические завоевания. После XX съезда КПСС Венгерская социалистическая рабочая партия, осуществлявшая принципиальную и последовательную политику, опираясь на поддержку народных масс, развивая и укрепляя дружбу и всестороннее сотрудничество с Советским Союзом и другими странами социалистического содружества, повела трудящихся Венгрии по ленинскому пути.

Необходимые меры, принятые партией с целью быстрой консолидации социалистических сил в политической, экономической и культурной областях, явились определенным фактором, на основе которого венгерское киноискусство активнее, чем литература и некоторые другие отрасли художественного творчества, сумело продолжить свое развитие в направлении дальнейшего упрочения социалистической идейной ориентации и реалистических тенденций. При этом наш кинематограф не уходил от острых проблем современности, с партийных позиций оценивая как сегодняшнюю венгерскую действительность, так и события недавнего и исторического прошлого Венгрии. Важную нравственно-политическую проблематику разрабатывает режиссер Дьердь Ревес в картине «В полночь» (1957); социально-политические истоки событий 1956 года раскрываются в фильмах Мартона Келети «Вчера» (1959) и «Рассвет» (1960). Режиссер Карой Макк воспроизводит героическую борьбу Венгерской советской республики против иностранных интервентов в исторической ленте «Тридцать девятая бригада» (1960). В этих фильмах, как и многих других произведениях второй половины 50-х годов — «В солдатском мундире» Имре Фехера (1957), «Легенда городской окраины» Феликса Мариашши (1957), «Анна Эйдеш» Золтана Фабри (1958), «Дом под скалами» Кароя Макка (1958), «Кого провожает жаворонок» Ласло Раноди (1959), — явно чувствуется влияние революционного советского киноискусства с его глубоким интересом к социально-нравственной проблематике и традициями социалистического гуманизма. Именно в это время на экранах Венгрии шли такие выдающиеся произведения советского кино, как «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Судьба человека», пользовавшиеся большим успехом и вызвавшие широкий резонанс в кругах творческой интеллигенции.

Так венгерский кинематограф вышел на рубеж 60-х годов, начав десятилетие, которое критика, как отечественная, так и зарубежная, обычно называет «великим периодом» в истории кино Венгрии.

Однако мы полностью отдаем себе отчет в том, что далеко не все созданные в этот период фильмы заслуживают наивысшей оценки и даже — не большинство из них. Еще важнее то обстоятельство, что венгерская «новая волна» 60-х годов, как ее называли многие критики, появилась не вдруг и не на пустом месте: предпосылки для ее возникновения существовали в виде тенденций и отдельных направлений, складывавшихся в венгерском кино,

«Девять месяцев»,
режиссер Марта Месарош

начиная с 1947—1948 годов, причем процесс этот шел непрерывно. Проявляя повышенный интерес к человеческой психологии, к личным переживаниям своих персонажей, оперируя новыми средствами кинематографической выразительности, художники, с чьим творчеством связано понятие «новой волны», опирались на глубоко укоренившиеся реалистические традиции венгерской национальной культуры и искусства социалистического периода. А самое главное заключается в том, что подъем венгерского кино в 60-е годы произошел не только — и даже не в первую очередь — благодаря определенному направлению внутреннего развития кинематографа и никоим образом не может рассматриваться как п р о с т о й результат усилий отдельных талантливых художников. Здесь нашли свое закономерное выражение глубокие исторические процессы общественного и политического характера, происходившие в нашей стране и за ее пределами, расцвет духовной жизни венгерского народа в условиях социалистического строя.

Социальный и мировоззренческий фундамент наиболее значительных кинопроизведений 60-х годов составляли решения VIII съезда ВСРП, состоявшегося в ноябре 1962 года. В материалах съезда отмечалось, что венгерский народ успешно завершил первый период великого социалистического строительства, начатый в 1948 году, заложив и упрочив основы социализма в стране. На повестку дня теперь встал вопрос о строительстве развитого социалистического общества в Венгрии. Именно эта историческая высота дала венгерскому социалистическому искусству новые импульсы развития, обеспечив возможность углубленного анализа основных закономерностей завершившегося исторического периода в жизни страны, а также — более отдаленного прошлого. Решая эти задачи, венгерский кинематограф исходил из понимания их важности для дела

воспитания гражданского самосознания трудящихся, из возможности извлечь из прошлого ценный исторический социальный и нравственный опыт, сделать выводы, способствующие достижению наших перспективных целей.

Лучшие фильмы нашего кино 60-х годов разносторонне отражают процессы, происходящие в современной венгерской действительности: их авторы подходят к показу наиболее значительных явлений прошлого и настоящего с полной мерой гражданской и политической ответственности, которую берет на себя социалистическое художественное творчество.

В этих произведениях затрагиваются такие важные темы, как революционная борьба против власти угнетателей: «Без надежды» (1966), «Звезды и солдаты» (1967), «Сверкающие ветры» (1969) Миклоша Янчо, «Брошенный камень» (1969) Шандора Шары, «Приговор» (1970) Ференца Коши; ответственность личности за исторические судьбы общества: «Холодные дни» (1966) Андраша Ковача, «После сезона» (1967) Золтана Фабри; новый характер связей индивида и коллектива в условиях социализма: «Потерянный рай» (1962) Кароя Макка, «Отпущение грехов» (1964), «Так я пришел» (1965) Миклоша Янчо, «Ты был пророком, дорогой» (1968) Пала Золнаи; нарушение законности, влекущее за собой тяжелые драматические последствия: «Крестины» (1967) Иштвана Гаала, «Свидетель» (1969) Петера Бачо, «Любовь» (1970) Кароя Макка; сложные общественные конфликты, сопровождающие социалистические преобразования в селе: «Двадцать часов» (1964) Золтана Фабри, «Десять тысяч солнц» (1965) Ференца Коши; место личной инициативы в системе социалистической экономики: «Одержимые» (1961) Кароя Макка, «Трудные люди» (1964), «Стены» (1967) Андраша Ковача, «Запретная любовь» (1969) Пала Габора; поиски нравственного идеала людьми молодого поколения: «Пора мечтаний» (1963), «Отец» (1966) Иштвана Сабо, «В стремнине» (1963), «Зеленый поток» (1965) Иштвана Гаала, «Детские болезни» (1965) Ференца Кардоша и Яноша Рожи, «Лето в горах» (1967), «Выстрел в голову» (1968) Петера Бачо, «Очкарики» (1969) Шандора Шимо, «Ушедшее солнце» (1967), «Лунный венец» (1968) Марты Месарош.

Разумеется, двумя-тремя словами, обозначающими тематику фильмов, невозможно составить у читателя представление о значимости и ценности этих картин, для которых показательно сознание исторической и социальной правоты тех идей, которые защищают художники. В период 60-х годов связи венгерского кино с общественными и экономическими процессами в жизни страны становятся особенно тесными: экран чутко реагирует на разнообразные явления действительности, как бы проецируя их на область духовной культуры. Это было время оживленных дискуссий в литературе и критике, причем кинематограф зачастую играл роль инициатора подобных начинаний. Ряд кинематографистов последовательно воплощал в своих работах как защиту и поддержку позитивных результатов, достигнутых в различных сферах экономической и общественной жизни, так и решительное разоблачение недостатков, проводя в искусстве ленинскую мысль о том, что любое развитие требует самокритической оценки своих изъянов и недочетов. Венгерское кино успешно искало ответы на существенно важные вопросы времени, и, что очень ценно, поиск этот был интересным в эстетическом отношении, художнически смелым. Обращаясь к новому жизненному содержанию, венгерские кинематографисты находили отвечающие ему выразительные средства, использовали для широких художественных обобщений современный киноязык, не только воспринимая уже выработанную стилистику — от открытий Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, Дзиги Вертова и других классиков советского кино до творческих достижений итальянского неореализма,— но и, в свою очередь, оказывали собственными поисками влияние на мировое киноискусство.

Своими лучшими лентами, созданными в 60-е годы, кино Венгрии окончательно утвердилось как развитое самостоятельное искусство. В течение двух десятилетий — срок сравнительно короткий — венгерское киноискусство встало вровень с другими видами художественного творчества, опирающимися на

«Лабиринт»,
режиссер Андраш Ковач

вековые традиции, и подтвердило свою способность к глубокому и правдивому отображению важнейших исторических конфликтов, важнейших черт современного человека, эпохи, жизни народа.

В 60-е годы творческий отряд венгерских кинематографистов заметно пополнил свои ряды. В нем по-прежнему плодотворно трудились опытные, известные мастера, которых ныне, к сожалению, уже нет с нами: Фридеш Бан, Виктор Гертлер, Мартон Келети. Одновременно из Студии имени Белы Балаша в кино Венгрии пришли молодые талантливые художники, создавшие оригинальные произведения, отличавшиеся новизной подхода к материалу, свежестью привлекаемых изобразительных средств; к их числу относятся Иштван Сабо, Ференц Коша, Иштван Гаал, Пал Шандор, Ференц Кардош, Золтан Хусарик, Шандор Шара, Имре Дьендешши, Пал Габор, Шандор Шимо, Янош Рожа, Жолт Кезди-Ковач, Юдит Элек и ряд других.

Новые тенденции, проявившиеся в венгерском кино рассматриваемого периода, стимулировали художников, составлявших творческое ядро нашей кинематографии, к поиску новых тем, новых способов их экранного воплощения, к обновлению стилистики, что можно заметить, например, по фильмам, поставленным в это время Золтаном Фабри, Феликсом Мариашши, Дьердем Ревесом, Тамашем Рени, Дьердем Хинчем, Имре Фехером, Дьердем Палашти и некоторыми другими режиссерами. Заметно углубилось в 60-е годы творчество Золтана Фабри, Ласло Раноди, Кароя Макка, обогащенное новыми оригинальными качествами.

Тогда же зародилось и получило развитие, вызвав острую полемику, своеобразное направление в венгерском кино, связанное с символически-опоэтизированным изображением революции в фильмах Миклоша Янчо.

Андраш Ковач, Петер Бачо, Марта Месарош активно выступили в это время как художники, отдающие предпочтение открыто публицистическому стилю в картинах актуальной проблематики.

●

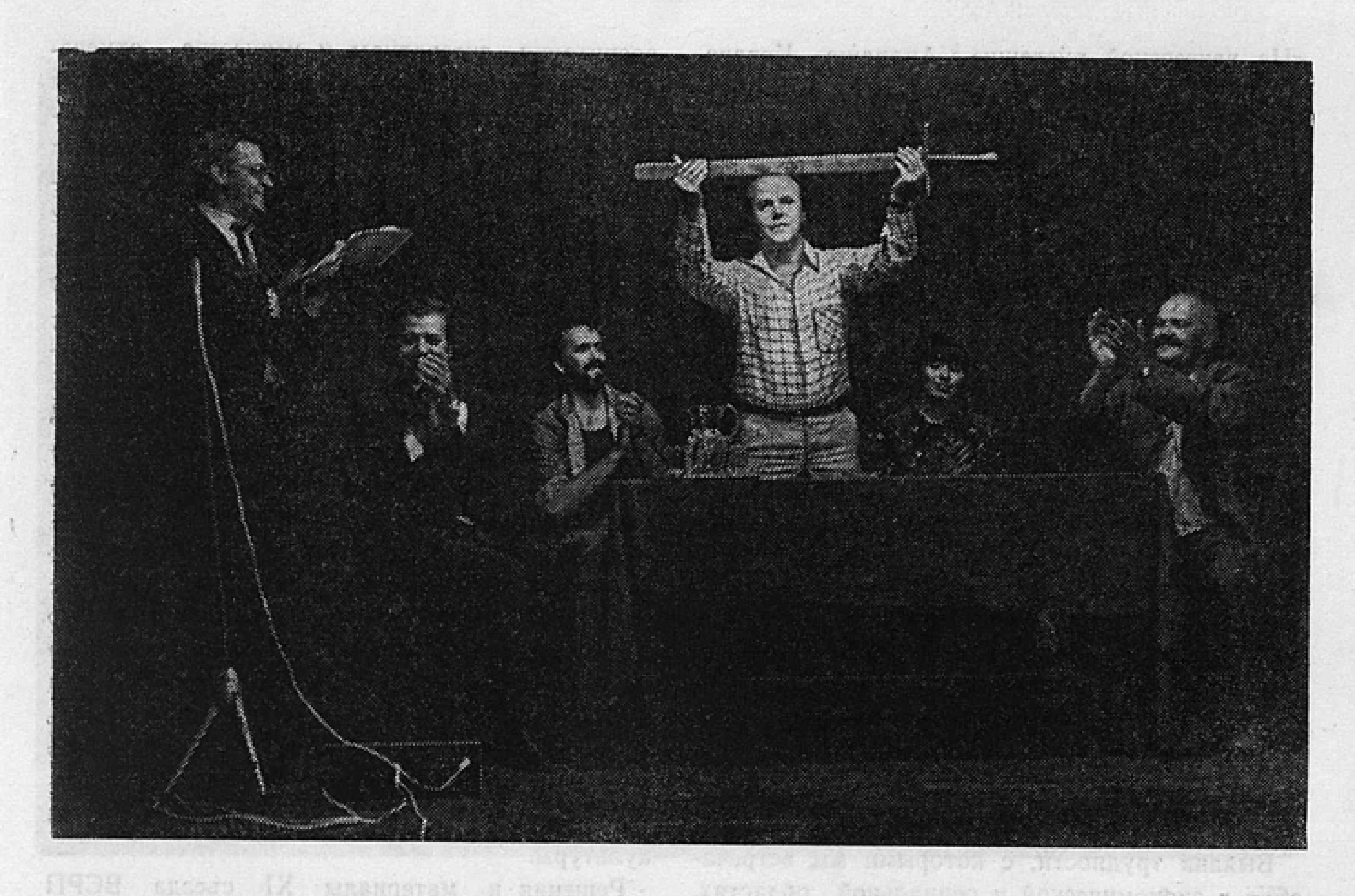
Обратимся теперь к венгерскому кинематографу 70-х годов, которому предшествовало столь яркое и богатое удачами десятилетие, предварительно заметив, что «новая волна» в кинематографе Венгрии не представляла собой некоего однородного художественного направления.

В самом деле, линия развития венгерского киноискусства, не только в 60-е годы, но и на других исторических отрезках, никогда не могла быть охарактеризована в главном преобладанием какой-либо одной стилистики, одного тематического слоя, в нем никогда не наблюдалось доминирующего положения определенной группы кинематографистов, принадлежащих к одному поколению или весьма близких друг другу по своим художническим пристрастиям. Понятия «единая школа», «общий стиль» вообще не применимы в отношении кино Венгрии, в котором всегда присутствовало множество различных течений. Так, и в период 60-х годов в нем соседствовали творчество Золтана Фабри, опирающееся на классическую традицию реалистической литературы, и условно-символический стиль Миклоша Янчо, строго рационалистическая манера Андраша Ковача и эмоционально насыщенная лирика Иштвана Сабо. И если из соображений терминологического удобства в отношении венгерского кино предшествующего десятилетия пользоваться обозначением «новая волна», то надо в первую очередь оговориться, что подразумеваемые при этом явления не укладываются в жестко замкнутые временные рамки: основываясь, как уже отмечалось выше, на достижениях нашего киноискусства конца 40-х—50-х годов, поднявшись на новый высокий уровень в 60-е годы, «новая волна», сохранив и развивая прежние завоевания, продолжается.

Вместе с тем нельзя не отметить, что в начале 70-х годов преемственность в развитии венгерского киноискусства отчасти нарушилась, если иметь в виду некоторые ее конкретные проявления. Новый этап общественного развития страны выдвинул новые задачи, связанные, в частности, с необходимостью более полного практического осуществления социалистической демократии, введения новых методов управления экономикой, с повышением руководящей роли рабочего класса и т. п. Одновременно в обществе обнаружились противоречия нового типа, обусловленные, к примеру, отставанием духовных показателей образа жизни людей от возросшего уровня материального благосостояния. В результате искусство оказалось поставленным перед необходимостью искать быстрые, убедительные и верные ответы на ряд вопросов, впервые возникших в самой действительности. Не только кино, но и другие виды художественного творчества не смогли достичь этой цели немедленно.

Итак, к началу 70-х годов в венгерском кино ощущалось ослабление социальных связей с действительностью, что было отмечено и общественным мнением и критикой. Влияние актуальной общественной проблематики на выбор тем и стилистики фильмов этого времени стало менее определенным, чем, скажем, несколько лет назад. Это ощущение усиливалось и тем обстоятельством, что в творчестве отдельных кинематографистов, чьи прежние работы неизменно вызывали широкий интерес, появились самоповторы.

Следует также принять во внимание, что в венгерском кино к этому времени жанр драмы, анализирующий сложные моменты национальной истории и важные проблемы современной действительности, слишком распространился, утвердившись едва ли не в монопольном положении, оттеснив на задний план картины других жанровых категорий, обладающих в принципе не менее широкими идейно-художественными возможностями. Многие кинематографисты стали с пренебрежением относиться к экранизации литературной классики, к постановке музыкальных, приключенческих и детских картин и т. д. В результате некоторые режиссеры, следуя моде, отбрасывали свои прежние творческие увлечения и снимали бессодержа-



«Меч»,
режиссер Янош Демелки

тельные или совершенно запутанные формалистические «аллегории», появление которых, разумеется, не могло не снизить интерес зрителей к венгерскому кино.

Определенные трудности дальнейшему развитию венгерской кинематографии создавали и некоторые организационные проблемы: в сложившейся структуре кинопроизводства работа по планированию и сценарно-редакторской подготовке будущего фильма шла изолированно и от производственно-технической деятельности и от формирования съемочных групп, что препятствовало налаживанию тесного взаимодействия всех звеньев, участвующих в создании кинопроизведения.

В среде творческих работников кино создалась напряженная атмосфера. Как реакция на спад зрительского интереса к венгерскому киноискусству получила распространение фальшивая по самой своей сути альтернатива: «художественный фильм» — «зрительский фильм», альтернатива абсолютно неприемлемая в культурной практике социалистического общества.

Как в смысле оценки положения, сложившегося в нашем кинематографе, так и в отношении целей и задач киноискусства точка зрения руководящих венгерских партийных органов была близка содержанию и духу Постановления ЦК КПСС по вопросам кинематографии. Вскрывая ошибки и недостатки в области кино, партия призывала кинематографистов к осознанию важности последовательного и непрерывного развития реалистических завоеваний национального киноискусства. Процесс этот, принимая порой нечеткие очертания, продолжался и в начале 70-х годов, о чем свидетельствует появление таких фильмов, как, например, «Любовь» Кароя Макка, «Синдбад» Золтана Хусарика, «Путешествие с Якобом» Пала Габора,

«На венгерской пустоши» Андраша Ковача, «Футбол прежних времен» Пала Шандора, «Фотография» Пала Золнаи.

●

В марте 1975 года состоялся XI съезд Венгерской социалистической рабочей партии. Программное заявление ВСРП, принятое на съезде, наметило широкие перспективы развития Венгерской Народной Республики на ближайшие 20—25 лет; задачи, ясно сформулированные в этом важном документе, его конструктивный характер оказали мобилизующее воздействие на общественную жизнь нашей страны.

Съезд подтвердил правильность внешней политики Венгрии, направленной на укрепление связей и дальнейшее развитие сотрудничества с Советским Союзом и другими социалистическими государствами — участниками Варшавского договора, определил очередные задачи, стоящие перед нашей страной в борьбе за мир и международную безопасность.

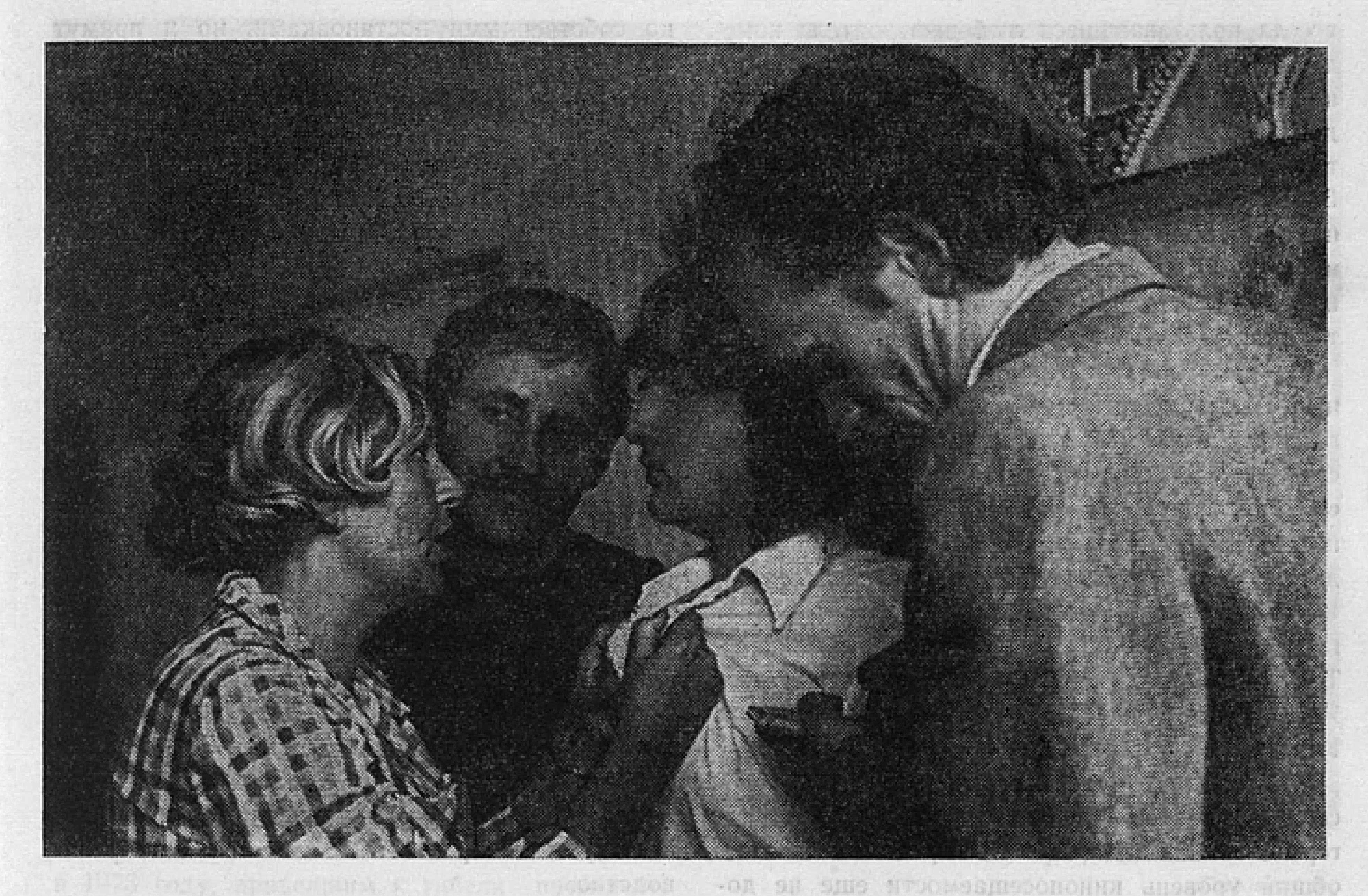
Выявив трудности, с которыми мы встречаемся в экономической и социальной областях, съезд вынес вопросы, связанные с повышением эффективности материального производства и совершенствованием общественных отношений, на обсуждение широкими массами трудящихся, привел в действие значительные внутренние резервы для успешного выполнения заданий пятого пятилетнего плана, обобщил опыт, накопленный в результате повышения руководящей роли рабочего класса, наметил перспективные цели нашего общества на пути строительства развитого социализма.

На съезде были глубоко проанализированы современные особенности социалистических отношений в быту и на производстве, черты социалистического образа жизни, характеризующегося ростом духовных потребностей народа. На основе материалов съезда и решения ЦК ВСРП от 1974 года по вопросам образования в 1976 году в нашей стране впервые был принят Закон о развитии просвещения.

В решениях съезда, касающихся идеологической работы, политического образования и воспитания, литературы и искусства, отмечалось, что в интересах дальнейшего упрочения социализма необходимо еще решительнее оказывать поддержку литературе и другим видам художественного творчества, проникнутым духом социалистической идейности, участвующим в решении задач социалистического общества. В этой связи съезд высказался за проведение принципиальных дискуссий по проблемам культуры, за совершенствование методов художественной критики, опирающейся на марксистско-ленинские критерии в оценке произведений литературы и искусства, за повышение идеологической зрелости и политической ответственности творческих коллективов и редакций. В материалах съезда указывалось, что жизнь трудящихся, главные вопросы социалистического строительства должны занимать то место в произведениях искусства, которое полностью отвечает их общественной значимости. Съезд призвал работников искусств осуществлять еще более тесные контакты с рабочими, со всеми трудящимися, кровно заинтересованными в успешном развитии социалистической культуры.

Решения и материалы XI съезда ВСРП послужили основой для более полного осмысления современного состояния венгерской кинематографии и определения задач, стоящих перед нашим киноискусством. Мастера венгерского кино, наш творческий союз, коллективы кинематографистов и государственное руководство венгерской кинематографии сконцентрировали свои усилия на углубленном анализе решений XI съезда и осуществлении мер, направленных на скорейшее и полное их претворение в жизнь. В результате за последние полтора-два года в нашем киноискусстве наблюдаются определенные положительные перемены: мы достигли некоторых успехов, свидетельствующих о дальнейшем развитии кино Венгрии, о его движении вперед.

Активность произведений, исследующих процессы общественной жизни и духовный мир современника, возросла; углубились реалистические тенденции в изображении сегодняшней действительности. Это можно видеть на примере таких фильмов, как «Поездка в награду»



«Паучий футбол»,
режиссер Янош Рожа

Иштвана Дарган, «Сестры», «Усыновление», «Девять месяцев» Марты Месарош, «Дьявол бьет свою жену» Ференца Андраша и некоторых других.

В картинах различных жанров — от документально-публицистического до лирической драмы, гротеска и комедии — ставятся важные вопросы, связанные с практикой строительства социализма в стране, критически осмысляются явления негативного характера, от которых еще не свободно наше общество. Важно отметить, что делается это в формах, рассчитанных на восприятие широкой зрительской аудиторией, более разнообразных, чем прежде, о чем свидетельствуют недавние работы Андраша Ковача «Лабиринт», Ференца Коши «Миссия», Петера Бачо «Предупредительный выстрел», Петера Саса «Красивые и взбалмошные», Ференца Кардаша «Орфографический знак», Яноша Демелки «Меч», Яноша Рожи «Паучий футбол». У нас появились новые фильмы, оглядывающиеся на исторический путь, пройденный страной, анализирующие историческое прошлое народа, воспевающие мужество и моральную устойчивость людей, которые своей борьбой приблизили наше настоящее. К этому ряду относятся «Будапештские рассказы» Иштвана Сабо, «Опознание» Ласло Лугошши, «Красный реквием» Ференца Грюнвальского, «Воспоминание о санатории «Геркулес» Пала Шандора. В последнее время кинематографистами Венгрии были созданы интересные киноверсии классических литературных произведений, не утративших и до наших дней своей социальной и нравственной ценности: «Неоконченное предложение» и «Пятая печать» Золтана Фабри, «Сиротка» Ласло Раноди.

Как уже указывалось, жанровая принадлежность новых венгерских фильмов разнообразна; у нас снова стали снимать популярные,

всегда пользовавшиеся любовью зрителя комедийные и романтические экранизации известной литературной классики — на хорошем художественном уровне («Черные алмазы» Золтана Варкони, «Привидение в Лубло» Роберта Бана, «Лудаш Мати» Аттилы Даргаи — полнометражная мультипликация), музыкальные и развлекательные фильмы для детей и юношества («Кенгуру» Яноша Жамбояи, «Вверх тормашками» Дьердя Палашти).

Свежее и более самобытно (даже по сравнению с высокой изобразительной культурой венгерского кино 60-х годов) выглядят пластические решения в фильмах последних лет, в чем есть заслуга и опытных мастеров старшего поколения — Иштвана Эйбена, Барнабаша Хеди, Иштвана Хильдебранда, Ференца Сечи и других — и молодых учеников замечательного оператора Дьердя Эндре — Шандора Шары, Тамаша Шомло, Яноша Токта, Элмера Рагаи, Яноша Жамбояи, Йожефа Леринца, Яноша Кенде, Лайона Колтаи.

Как результат всего этого мы наблюдаем сегодня тенденцию к укреплению связей венгерского кинематографа со зрителем. И хотя общий уровень кинопосещаемости еще не достиг показателя, который можно считать вполне удовлетворительным, количество зрителей, посмотревших венгерские фильмы в 1976—1977 годах, значительно возросло по сравнению с предыдущими годами.

В соответствии с указаниями, содержащимися в партийных документах, опубликованных в последнее время и касающихся вопросов культуры, предусматривающих, в частности, расширение функций творческих союзов и повышение их ответственности за развитие искусства, наряду с повышением требований к деятельности художников, на наших кинопредприятиях созданы студийные советы. В их состав вошли выдающиеся режиссеры, чей опыт и организаторские способности позволят, как мы надеемся, повысить эффективность работы творческих коллективов.

Мы считаем кинематографистов бойцами передового участка идеологического фронта и в этой связи ждем, что наиболее талантливые и опытные режиссеры будут заниматься не только собственными постановками, но и примут активное участие в планировании кинопроизводства, в общем руководстве кинематографом.

Нам удалось ликвидировать вредную обособленность в работе отдельных звеньев кинематографического производства, о которой упоминалось выше.

В настоящее время в системе объединения «Мафильм» вместо прежних двух действуют четыре студии, выпускающие ежегодно по пять полнометражных игровых фильмов для проката и несколько совместных телефильмов, не считая 80—90 телевизионных картин, которые снимаются в павильонах «Мафильма» по заказу телевидения. Прежняя структура предусматривала выпуск десяти фильмов каждым кинопредприятием. Таким образом студия, в плане которой теперь вдвое меньше производственных единиц, может более тщательно и эффективно готовить каждую новую постановку, более строго отбирать сценарии. Одновременно нами осуществлены мероприятия с целью более рационального использования денежных средств, ассигнуемых правительством на кинопроизводство.

Развивая связи и сотрудничество в области кинематографии с социалистическими странами и прежде всего с Советским Союзом, мы следуем плодотворной практике других отраслей экономики и культуры двух наших государств. Важной частью такого сотрудничества является совместное производство игровых картин, которое в последнее время заметно активизировалось: значительные производственные усилия были вложены «Мафильмом» в постановку масштабной исторической эпопеи Ю. Озерова «Солдаты свободы», осуществляемую при участии кинематографистов ряда социалистических стран; совместной продукцией «Мосфильма» и студии «Мафильм-Гунния» является фильм режиссера М. Захариуса о жизни Матэ Залки, о героической борьбе революционеров-интернационалистов за свободу Испании в годы гражданской войны — «Псевдоним — Лукач»; идет работа кинематографистов «Мосфильма» и студии «Мафильм-Диалог» над картиной «Кентавр», посвященной событиям в Чили

«Опознание»,
режиссер Ласло Лугошши

в 1973 году, приведшим к гибели президента Альенде и установлению в стране фашистской диктатуры; ленту снимает В. Жалакявичус при участии Петера Бачо.

Оценивая сегодняшнее состояние и перспективы венгерского кинематографа, особо следует сказать о проблеме молодых творческих кадров, о дебютах начинающих кинематографистов. Почти одновременно с принятием ЦК КПСС Постановления «О работе с творческой молодежью» руководящие идеологические органы ВСРП специально занялись вопросами, связанными с подготовкой и деятельностью молодой художественной интеллигенции. Сравнивая основные положения документа ЦК КПСС, названного выше, с точкой зрения венгерского партийного идеологического руководства, обнаруживаешь их принципиальное совпадение, свидетельствующее о глубокой заинтересованности Венгерской социалистической рабочей партии и Коммунистической партии Советского Союза в плодотворном развитии культуры и искусства двух наших стран, о заботе, которая проявляется нашими партиями в отношении творческого роста молодых.

Формирование коммунистического мировоззрения у молодых художников — важнейшая задача, от успешного решения которой в значительной мере зависят будущие достижения нашего искусства. Необходимая идеологическая и политическая подготовка творческой молодежи осуществляется у нас в высшей школе и продолжается в художественных коллективах, куда после завершения образования попадает выпускник. Вот уже почти два десятилетия молодых венгерских режиссеров и операторов, окончивших высшее учебное заведение, объединяет студия имени Белы Балаша, которая строит свою работу на демократических началах: делами студии коллегиально управляют сами молодые кинематографисты,

которым помогает руководство нашего творческого союза, а средства в ее бюджет выделяются Главкиноуправлением. На студии имени Белы Балаша снимаются короткометражные фильмы, этюды, экспериментальные ленты; сценарии и законченные произведения обсуждаются и принимаются самим студийным коллективом, и хотя они носят по преимуществу учебный характер, многие из них оказываются достаточно интересными и зрелыми — и тогда эти фильмы попадают в прокат, не только отечественный, но и зарубежный. Продукция студии нередко демонстрируется на международных киносмотрах и завоевывает там признание. Так, в прошлом году в Венеции во время традиционной бьеннале большой интерес вызвала лента, рассказывающая о деятельности студии, о ее прошлом и настоящем.

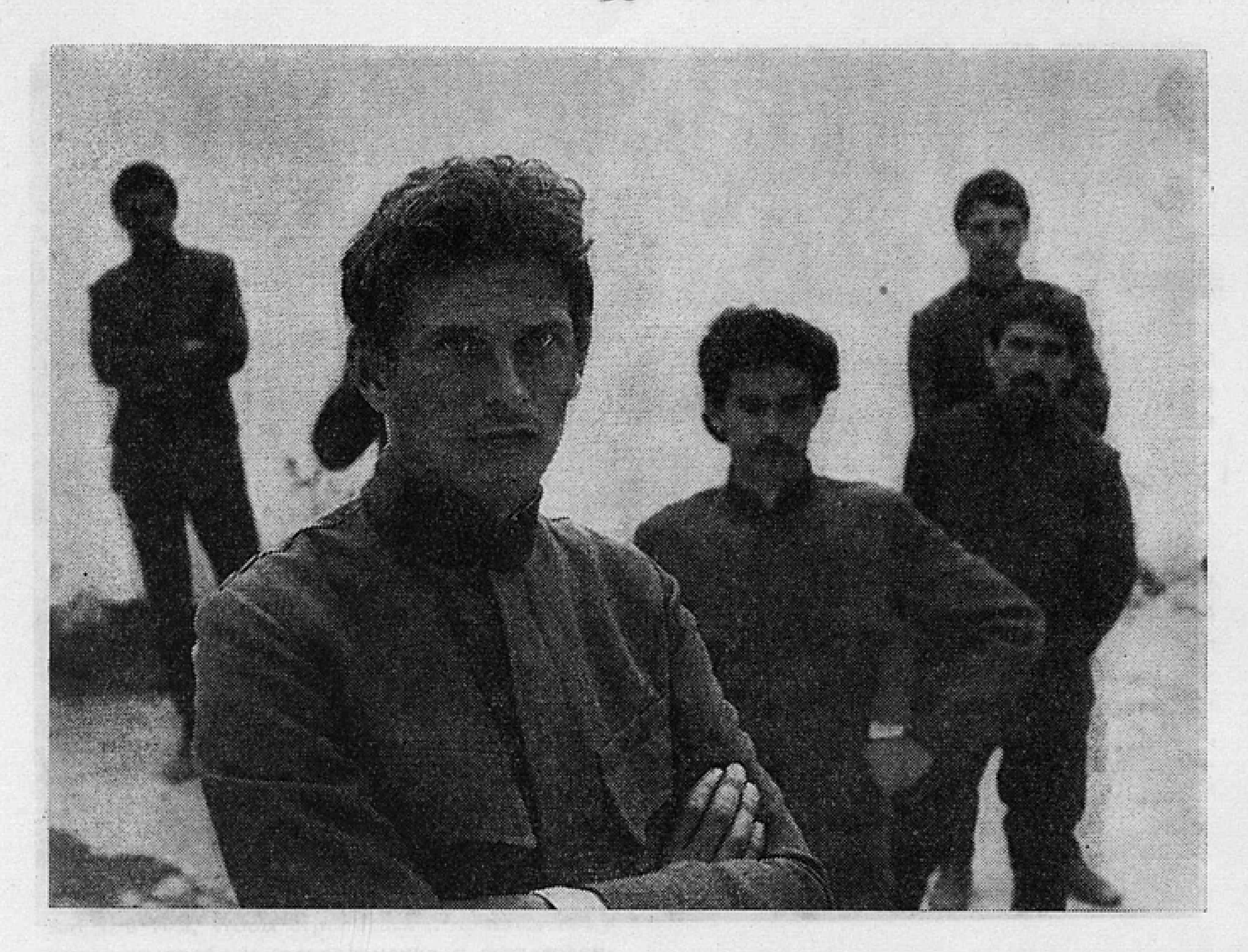
В свое время из студии имени Белы Балаша вышло целое поколение кинематографистов, сыгравших видную роль в деле подъема общего уровня нашего киноискусства в 60-е годы. Их имена уже упоминались выше. Это Иштван Сабо, Иштван Гаал, Ференц Коша, Шандор Шара, Золтан Хусарик, Пал Шандор, Ференц Кардош и другие. В первой половине 70-х годов дела на студии шли не совсем успешно: творческих дебютов стало меньше и подготовка их занимала более долгий срок, хотя и в этот период некоторые молодые кинематографисты выступили со своими первыми значительными работами, в их числе — Режэ Серени и Дюла Газдак. В последние два-три года из стен студии вновь стали регулярно выходить интересные фильмы, вселяющие надежды на будущий расцвет новых талантов. Такое впечатление создается первыми работами Ласло Лугошши, Иштвана Даргаи, Ференца Грюнвальского, Дьердя Сомъяша, Ференца Андраша, Габора Боди. И если общей чертой первого поколения выпускников студии было увлечение темой нравственных поисков, лирический стиль их фильмов, то для нынешних ее воспитанников показателен повышенный интерес к социологическим проблемам, имеющим связь с кинематографом. Наряду с осуществлением экспериментальной работы, с поиском в области выразительных средств киноискусства на студии развернута практическая деятельность, цель которой — объединение кинотеории, средств кинопроизводства и методов проката фильма для повышения эффективности кинематографа как инструмента образования, просвещения, идеологического и эстетического воспитания трудящихся и пропаганды. Координирует эту работу специальная Просветительская группа, организующая, например, показ и обсуждение полнометражных документальных фильмов в больших аудиториях и выступившая инициатором общественного проката, который получает сегодня все более широкое распространение.

По инициативе той же группы при содействии Министерства просвещения и Министерства культуры началась экспериментальная проверка и поиски новых возможностей использования кино в школьном обучении.

Активная общественная деятельность молодых кинематографистов представляет, с нашей точки зрения, ценность не только своими практическими результатами, но и как залог того, что будущие произведения, которые они создадут, будут проникнуты чувством гражданской ответственности, личной заинтересованности художников в делах общества, искренним стремлением способствовать общественному прогрессу.

Если дать краткий ответ на вопрос о том, что именно из богатого идейного наследия Великого Октября венгерские кинематографисты считают сегодня для себя наиболее важным, то ответ этот мог бы прозвучать так: мысль о революционной неудовлетворенности достигнутым. Имеющиеся успехи отнюдь не внушают деятелям венгерского кино чувства самоуспокоенности: они стремятся идти вперед, отчетливо представляя характер и объем стоящих перед ними задач, которые ждут своего решения.

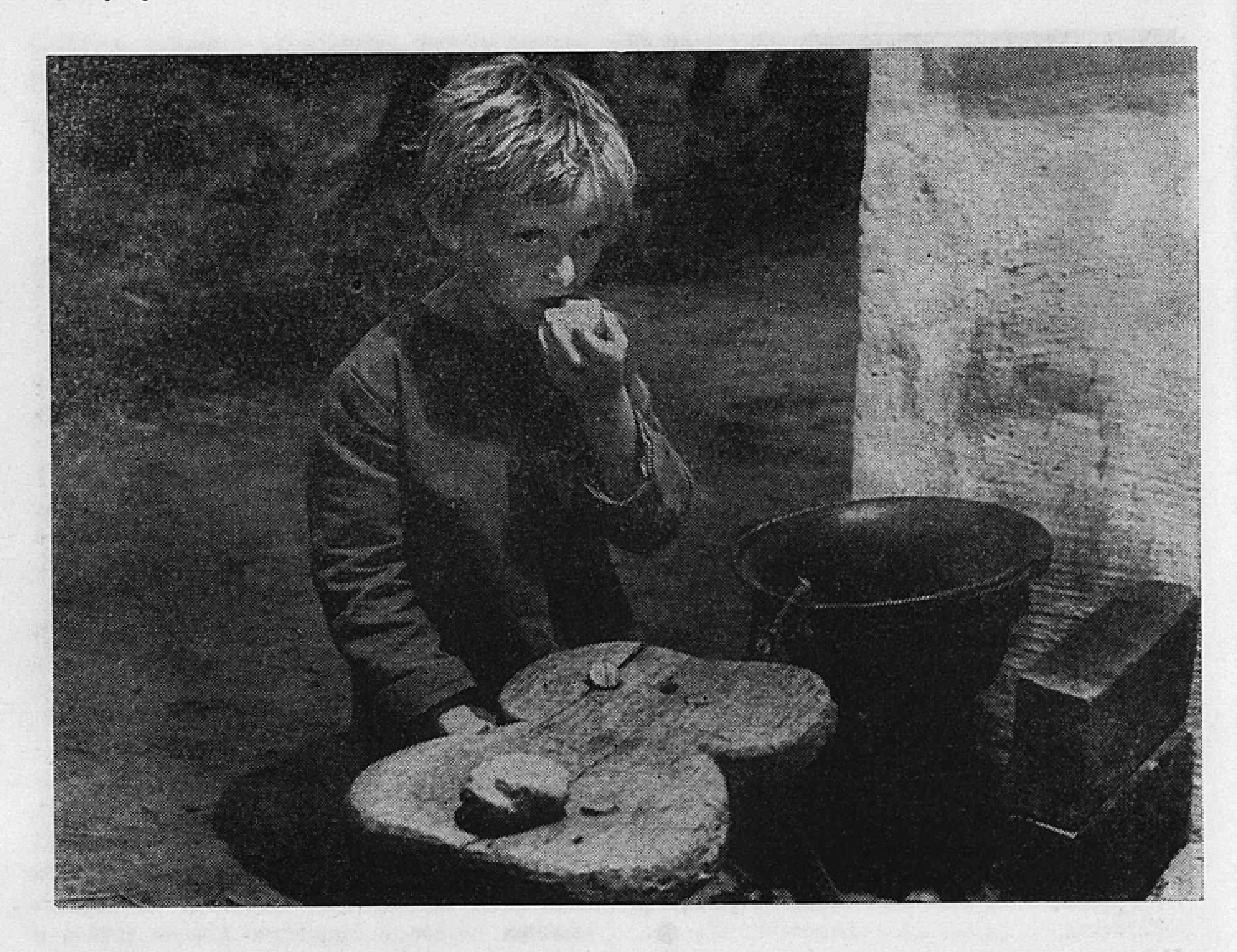
Мы должны полностью вернуть себе доверие зрителя, добиться еще большего повышения интереса и внимания широкой киноаудитории к произведениям нашего искусства. Так выглядит главная задача в области игрового кинематографа.



«Красный реквием»,
режиссер Ференц Грюнвальский

Наряду с этим требуют своего решения вопросы развития неигрового кино, включая тематические, художественные, организационные и экономические аспекты. Здесь самым важным представляется повышение эффективности, действенности наших документальных и научно-популярных фильмов, участвующих в деле формирования социалистического мировоззрения трудящихся и распространения знаний. Как усилить роль научно-популярного кинематографа, который знакомит зрителя с новыми успехами общественных наук и достижениями стремительного научно-технического прогресса в различных областях исследовательской и производственной деятельности? Какой должна быть современная кинохроника, когда новости по три раза ежедневно показываются по телевидению? Как развивать учебное кино — с тем, чтобы оно не отставало от непрерывно совершенствующегося образовательного процесса, взявшего на вооружение и телевизионные методы? В каком направлении вести поиски в области мультипликации? На все эти вопросы предстоит дать ответ теоретикам кино, его творческим работникам, организаторам и руководителям кинопроизводства.

Мы считаем, что значительные резервы могут высвободиться в результате расширения и совершенствования сотрудничества кинематографа и телевидения, которое должно распространяться и на производственную область



«Сиротка»,
режиссер Ласло Ранoди

и на формирование репертуара — с учетом общих для кино и телевидения идеологических и образовательных задач.

Важнейшей задачей, стоящей перед работниками кинопроката, является последовательное проведение репертуарной политики, отвечающей идейным принципам социалистической культуры. Необходимо полностью стабилизировать, а затем и повысить уровень посещаемости кинотеатров. Целесообразно и дальше развивать формы дифференцированного проката: специальный кинопоказ рабочим промышленных предприятий, сельскому населению, молодежи, военнослужащим, в сети партийно-политического просвещения, расширять деятельность киноклубов и общественный кинопрокат.

Нуждается в совершенствовании и практика приема фильмов на основе более гибкой системы оценки кинопроизведений, выходящих на наши экраны.

В число насущных, первоочередных задач входит расширение и реконструкция сети кинотеатров и производственной базы кинематографа.

В области международных связей кинематографа мы исходим из необходимости всемерно поддерживать и углублять сотрудничество с кинематографистами социалистических стран.

Учитывая характер обострившейся идеологической борьбы, нам нужно более активно распространять наши фильмы за рубежом, повы-

шать эффективность нашей кинопропаганды в капиталистических странах. Мы не можем примириться с тем, что, несмотря на широковещательные заявления Запада о «свободном» культурном обмене, наши фильмы, отличающиеся высокими художественными достоинствами, весьма и весьма редко попадают в широкий прокат капиталистических государств. Мы должны более полно использовать возможности международных кинофестивалей и участие в работе международных киноорганизаций, ретроспективы и Недели венгерских фильмов за рубежом в целях пропаганды наших идей и повышения мирового авторитета социалистического киноискусства.

Мы не можем быть удовлетворены сегодняшним уровнем отечественной кинокритики; у нас еще есть ряд нерешенных проблем в области развития кинотеории и истории киноискусства.

Полный перечень задач, стоящих перед деятелями венгерского кино, занял бы слишком много места. Ясно, однако, что у нас нет оснований для безмятежной самоуспокоенности. Реализуя ленинскую программу социалистической культурной революции в сфере кинематографа, мы видим смысл этой нелегкой, но вдохновляющей своими перспективами работы еще и в том, чтобы стремиться к комплексному решению проблем, одновременно и согласованно продвигаться вперед на всех участках кинематографического фронта.

В апреле Центральный Комитет Венгерской социалистической рабочей партии принял решение о мероприятиях, связанных с празднованием 60-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. В осуществлении этого важного решения кинематографу отводится активная роль. В преддверии юбилея в репертуары наших кинотеатров будут включены наиболее значительные произведения советского киноискусства, классические и современные; демонстрации этих фильмов мы уделим главное внимание. На предприятиях венгерского кинопроката организовано в этом году социалистическое соревнование; договоры, по которым оно проводится, включают пункты, отвечающие культурным обязательствам бригад социалистического труда, присоединившихся к призыву рабочих Красного Чепеля. Осуществление в 1977 году таких мероприятий, как специальный показ в Венгрии фильмов, созданных на киностудии «Ленфильм», встречи представителей двух наших киносоюзов, торжественные премьеры картин «Псевдоним — Лукач» и «Солдаты свободы», фестиваль советского кино, проводимый в ноябре, дадут венгерскому зрителю более глубокое, яркое и многостороннее представление о советском киноискусстве, о славной шестидесятилетней истории Страны Советов, о сегодняшней жизни советского народа.

Таковы внешние приметы юбилейного года. Более же глубокая связь деятельности венгерских кинематографистов с празднованием 60-летия Великого Октября, отвечающая духу решения, принятого нашей партией, проявляется в том, что в этом году они еще целеустремленнее, с полной отдачей всех сил и революционным подъемом трудятся над выполнением культурных, политических и экономических задач, стоящих перед социалистическим киноискусством Венгерской Народной Республики.

Будапешт

Интервью между съемками

Всенародная подготовка к празднованию 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции дала особый творческий импульс киностудиям страны, которые сейчас готовят к выпуску новые фильмы. О своих новых работах рассказывают сегодня режиссеры «Мосфильма», «Ленфильма», «Беларусьфильма», Литовской киностудии, ЦСДФ, «Центрнаучфильма», «Леннаучфильма».

А. Бобровский

Путь в революцию

Действие фильма «Феликс Дзержинский» (сценарий Ю. Семенова), который мы ставим совместно с польскими кинематографистами, должно охватить начальный период деятельности молодого Дзержинского — с 1902 по 1906 годы. Рассказ начинается с того времени, когда Дзержинский, арестованный за политическую борьбу с самодержавием, попал в Александровский централ. На экране зрители увидят дерзкий побег Дзержинского из заключения, его полный опасности путь через всю Сибирь и европейскую часть России к себе на родину, в Польшу. В докладе царскому министру Плеве о побеге Дзержинского из иркутской тюрьмы молодой революционер назывался «особо опасным преступником» и «польским Лениным».

Для самодержавия Дзержинский представлял угрозу, конечно, не тем, что сумел перехитрить опытных тюремщиков, а тем, что сразу же по прибытии в Варшаву начал активную работу по созданию польской революционной газеты «Червоны штандар» («Красное знамя»). На истории организации и выпуска первых номеров газеты в канун революции 1905 года и будет, главным образом, сосредоточено, наше внимание.

Рассказывая о революционной деятельности Дзержинского, мы обращаемся также к драматическим страницам его личной биографии. Гибель невесты, аресты друзей, собственная тяжелая болезнь... Минуя эти жизненные испытания, невозможно, нам кажется, в полной мере раскрыть самоотверженный характер этого человека, особенности его личности, ярко отразившиеся в том, как прочно укрепилось за Дзержинским имя Железный Феликс.

Сюжет фильма строится так, что обеспечивает динамичность киноповествования, его острую событийность. Но это не значит, что поиски напряженных драматических поворотов интересуют нас сами по себе. Нам прежде всего важно передать на экране подлинность событий, отчетливо вписать их в контекст времени. Именно поэтому так тщательно и скрупулезно мы выбирали натуру вместе с нашими польскими коллегами. Именно поэтому мы стремимся к максимально точному психологическому рисунку в каждой роли.

Не будет ли в таком случае революционный подвиг лишен ярких романтических красок? Думаем, что нет. Ведь романтика героической судьбы должна открываться не в блестящих и удивительных приключениях, а в той самоотдаче, с какой Дзержинский вел трудную, сопряженную с постоянным риском и лишениями революционную работу. Работу, в которой выковывался характер подлинного борца-революционера. Каждый поступок Дзержинского поверялся прежде всего интересами дела, ясным сознанием своего гражданского долга, твердой идейной убежденностью.

М. Гедрис

Большевик Варейкис

Фильм «Пыль под солнцем» о талантливом революционере-большевике Йозасе Варейкисе рассказывает о двух днях из жизни этого удивительного человека. Почему мы выбрали именно эти два дня — ведь судьба Варейкиса исполнена многих драматических событий, каждое из которых с полным правом может послужить основой для интересного и яркого киноповествования?

...Работа началась с изучения исторических материалов, связанных с левоэсеровским мятежом 1918 года. Как известно, 6 июля мятеж был поднят в Москве, а затем перекинулся в Поволжье и охватил такие крупные и стратегически важные для молодой Советской республики центры, как Ярославль, Кострома, Симбирск. История симбирских событий и привлекла главное внимание сценариста Е. Котова, а впоследствии, когда сценарий был уже готов, и меня как режиссера.

Интересно было исследовать и понять в развитии ре-

альных человеческих характеров сложную и в некотором смысле даже загадочную политическую ситуацию, сложившуюся в Симбирске. Как свидетельствуют документы, выступление левых эсеров в этом городе было одним из самых опасных. Руководство мятежом принял на себя командующий Восточным фронтом Красной Армии Муравьев (его играет в нашей картине П. Вельяминов), который объявил себя главой независимой Поволжской республики и приступил к формированию кабинета министров. Перекрыв волжский речной путь, по которому центральные области снабжались продовольствием и нефтью, Муравьев рассчитывал диктовать свои условия Москве. Что же касается международной политики новоявленного «государства», то она предполагала отказ от Брестского мирного договора и объявление войны с Германией до победного конца. Положение осложнялось тем, что Муравьеву удалось на некоторое время парализовать сопротивление мятежу. Был арестован Тухачевский, пользовавшийся огромным авторитетом в армии (роль Тухачевского исполняет молодой московский актер А. Овчинников). Члены большевистской фракции были блокированы в здании Совдепа. И все-таки мятеж в Симбирске был подавлен очень быстро и почти без потерь. В некоторых источниках он даже фигурирует как «шутовской».

Сильный враг и быстрая победа над ним, серьезнейшая угроза, снятая ироническим названием — «шутовской» мятеж. Нет ли здесь противоречия? Каким образом логически совместить эти полярные величины?

Всякая попытка ответить на эти вопросы, найти способ художественного соединения полюсов, связать разноречивые свидетельства в единую драматургическую структуру неизбежно поставит в центр исследования фигуру Варейкиса, возглавлявшего в то время Симбирский губком РСДРП(б), сделает главным героем повествования человека увлеченного, необычайно жизнедеятельного и энергичного, наделенного поистине редкой трудоспособностью, не умеющего и часа прожить в бездеятельности, минуты — без активного движения. Кстати, последние слова следует понимать буквально. Воспоминания свидетельствуют, что в кабинете Варейкиса стояло сразу четыре письменных стола, на которых по темам была разложена необходимая литература, и, работая, Варейкис постоянно перемещался по кабинету от одного стола к другому. Он был из тех людей, что проживают два года за один, и оттого, наверное, выполняя самые ответственные партийные задания, оказываясь в самых горячих точках революционной борьбы, Варейкис успевал заниматься самообразованием и, окончив когда-то всего четыре класса, сумел стать человеком широкой эрудиции. Просматривая симбирскую газету, выходившую шестьдесят лет назад, мы практически в каждом выпуске находим публикацию Варейкиса.

В этом человеке был как бы сконцентрирован дух революции, ее энергия и обновляющая, созидательная сила. Показать кровную, коренную связь общего дела и отдельной личности, чувствующей, осознающей себя не только частью, но полноправной представительницей интересов революции, является для нас одной из важнейших творческих задач. Потому что не только талант, ум, природная сила воли, но, прежде всего, высочайший уровень духовного развития, человеческой зрелости позволили Варейкису сориентироваться, не растеряться и принять единственно правильное решение в сложнейшей ситуации симбирского мятежа. Именно благодаря тому, что он был нравственно готов действовать от имени революции и полностью отвечать перед ней за свои поступки, Варейкис, находясь под домашним арестом, не имея связи ни с Москвой, ни с Казанью, полагаясь только на себя, политически верно ориентировался в сложившейся ситуации, квалифицировал ее как контрреволюционный мятеж и принял все возможные меры к его подавлению.

Я не буду рассказывать о том, как был подавлен мятеж, о той придуманной Варейкисом остроумной ловушке, которая, собственно, и помогла быстро и без потерь справиться с Муравьевым и его «шутовским» правительством, — об этом зрители узнают из фильма. К тому же сюжетные хитросплетения не являются для нас в картине главным компонентом, а лишь средством выражения той нравственной коллизии, о которой я сказал. Личностная, духовная сопричастность делу революции — вот что хочется нам открыть в образе Варейкиса.

При этом мы не стремимся стилизовать нашу картину под документ. Мы сознательно уходим от этой творческой манеры и следуем едва ли не классическим канонам драматургии, ограничивая время (два дня), место действия, выстраивая сюжет как цепь нарастающих в своей напряженности событий. С помощью высокой драматургической концентрации действия мы стремимся передать тот ритм, тот бешеный темп жизни, в котором Варейкису приходилось существовать в эти дни, сохраняя спокойствие, выдержку и самообладание. И сложность художественной задачи, перед которой стоит исполни-

тель роли Варейкиса, молодой актер Московского драматического театра им. Станиславского Т. Спивак, состоит в том, что на экране надо передать не только психологическое, эмоциональное напряжение, в котором находится герой, но и привычность этого напряжения, неизменность его на протяжении всей жизни Варейкиса в революции.

Мне хочется особо отметить, что, возвращаясь к истории нашего государства, рассказывая о его героях, мы вместе с тем ни на секунду не забываем о современном адресе нашего фильма, о том, что история симбирских событий, героический эпизод из жизни революционера - большевика Варейкиса суть не историографическая констатация, а речь, обращенная к сегодняшнему зрителю.

Именно в этом — пафос нашей работы.

Вильнюс

М. Ершов

Героизм Ленинграда

Фильмы «Ленинградский метроном» и «Операция «Искра», над которыми мы сейчас работаем, продолжают повествование, начатое в первых двух сериях киноэпопеи «Блокада» — «Пулковский меридиан» и «Лужский рубеж». Эти новые серии охватывают другой, гораздо больший исторический отрезок времени — с сентября 1941 по январь 1943 года, что ставит перед нами новые творческие задачи и несколько видоизменяет прежние. Хотя, как и раньше, мы стремимся к тому, чтобы события исторически значимые были органично совмещены в ткани фильма с личными судьбами героев. Неизменной для нас остается и другая задача: показать духовную силу, внутреннюю стойкость советских людей, для которых борьба с врагом до полной и окончательной победы стала осознанной и всепоглощающей целью.

События блокады продемонстрировали глубокое единство и сплоченность всех ленинградцев, отстоявших город. И потому для нас одинаково важны сцены боев на «Невском пятачке» и рассказ о сверхчеловеческих усилиях Ленинградского областного комитета партии, делавшего все возможное, чтобы обеспечить продовольствием армию и гражданское население, изображение повседневного быта блокадного Ленинграда и сражений в окрестностях Волхова, когда немцы старались связаться с финнами, чтобы замкнуть защитников города во втором кольце своих войск.

Наши фильмы будут и рассказом о цене хлеба, которая часто равнялась жизни. О хлебе блокадного Ленинграда, который голодал, но сохранял мужество, о людях, которые погибали от истощения, но не сдавались.

Уже приходилось упоминать о том, что почти все, кто работает над «Блокадой», знают о войне не только по книгам и воспоминаниям — наш главный оператор А. Назаров в январе 1943 года снимал прорыв на Волховском фронте, главный художник М. Иванов пережил всю ленинградскую блокаду. Для многих кинематографистов, членов нашего съемочного коллектива, война — факт личной биографии, потому в работе над фильмом она становится как бы временем, прожитым дважды.

Соединение Ленинградского и Волховского фронтов на съемках «повторила» массовка — солдаты, молодые ребята призыва семидесятых годов, те, которые, возможно, окажутся и среди зрителей нашей картины. Не знаю, сколь важным и ответственным для себя событием считали эти ребята съемки в картине, но всем нам очень хотелось, чтобы, посмотрев киноэпопею на экране, они глубоко прочувствовали то, что вынесли их отцы и деды, прониклись высоким уважением к подвигу героев блокады. Ведь главная наша задача состоит не в том, чтобы создать ряд кинематографических иллюстраций, напоминающих фронтовикам о событиях минувшей войны, а в том, чтобы донести п р а в д у о в о й н е до поколения, родившегося уже в послевоенные годы, растревожить их сердца, сделать наш военный опыт источником нравственного обогащения молодых.

В новых фильмах, завершающих киноэпопею «Блокада», зрители увидят актеров, уже знакомых по первым двум сериям: М. Ульянова, Ю. Соломина, Е. Лебедева и других, а также новых исполнителей — Ю. Решетникова, С. Филиппова. В роли Ольги Берггольц снимается Д. Столярская.

Ленинград

В. Четвериков

Закаленные войной

«Черная береза» — так называется фильм, над которым работает наш съемочный коллектив.

Обожженная, черная береза, которая не погибла в огне

войны, а осталась жить, давая новые и новые побеги, на ветках которой каждый год, каждую новую весну по-прежнему распускаются почки, — символ, ставший своего рода художественным обобщением всей нравственной проблематики картины, концентрированным выражением авторской идейной позиции. В образе черной березы предстает опаленная войной судьба белорусского народа, который, с честью выдержав тяжелые испытания, не только обогатил свой исторический опыт, но возмужал нравственно, обрел в самоотверженной борьбе за советскую Родину новую духовную силу и энергию.

В своих прежних картинах, посвященных Великой Отечественной войне, — таких, как телефильм о минском подполье «Руины стреляют...» и фильм о партизанском движении в Белоруссии «Пламя», — я сознательно стремился ограничить повествование событиями военной истории, ибо хотел показать на экране прежде всего то, как активно, решительно, деятельно формировалось сознание отдельной личности и коллективное сознание всего народа в короткие и в то же время такие длинные военные четыре года. Новый же сценарий, написанный Б. Архиповцем, С. Поляковым и М. Березко, дает возможность сделать еще один шаг в развитии военной темы и рассказать о том, как бойцы народной армии, участвовавшие в освобождении своей Родины от фашизма, после войны стали строителями и рабочими новой промышленности в Белоруссии.

Сегодняшняя Белоруссия — это крупнейший индустриальный район. Достаточно назвать известные у нас в стране и за рубежом автомобильные, тракторный, часовой заводы, многие другие промышленные предприятия. А ведь начало этой широкой индустриализации республики было положено именно на рубеже 1944—1945 годов, когда советские солдаты вели последние бои с фашизмом. За мирный труд взялись тогда люди, еще вчера с оружием в руках отстаивавшие свободу и независимость своей страны. На строительной площадке и у станков оказались те, кто прошел суровую проверку, для кого смелость, стойкость, самоотверженность стали неотъемлемой частью их существа. Благодаря усилиям этих мужественных и закаленных людей и стало возможно в кратчайшие сроки восстановить разрушенное хозяйство и интенсивно строить новые объекты. Именно эти люди, их нравственный облик позволили говорить о том, что рабочий класс Белоруссии, сражавшийся плечом к плечу с представителями других братских народов, обрел в военные годы новые жизненные силы, вступил на новый, более высокий уровень идейной и социальной зрелости.

Показать на экране это превращение боевой освободительной армии в могучую армию труда — одна из важнейших наших задач.

Главный герой фильма Андрей Хмара (его играет актер театра имени Е. Вахтангова Евгений Карельских) является в этом смысле идейным средоточием замысла. Его судьба — это судьба героя своего времени. В первые же дни немецкого наступления он, еще молодой и неопытный боец, принимает неравный бой с фашистскими танками. Его тяжело ранят. Рискуя собственной жизнью, незнакомые Андрею люди сделали все, чтобы спасти его. Затем он попадает в партизанский отряд и здесь снова берет в руки оружие, чтобы сражаться против тех, кто принес горе и смерть на родную землю. Как и у многих его товарищей, у Хмары свой личный счет к врагу: в разрушенной захватчиками столице Белоруссии погибла вся семья Андрея.

...Война останется далеко позади, когда начальник цеха минского автозавода Андрей Хмара получит письмо из прошлого: экскаватор заденет ковшом ржавый почтовый ящик с письмами, не дошедшими до своих адресатов летом 1941 года. Поседевший человек прочтет строки, написанные торопливым, неровным почерком, он узнает, как встретили беду его близкие, он вспомнит минувшее...

Весь фильм построен, как ретроспекция, как воспоминание героя о пережитом, о героических днях его молодости, о «сороковых роковых». Используя этот прием, мы стремимся к тому, чтобы передать на экране незримую, но глубокую и прочную духовную связь военного вчера и мирного сегодня, которую ощущает не только Андрей Хмара, но и другие герои нашего фильма; показать, как настоящее вырастает из прошлого и постоянно поверяется нравственной мерой тех героических лет.

Минск

А. Сахаров

Человек на земле

Об этом люди начали говорить и спорить очень давно. Наверное, с той самой древней, первозданной поры, когда человечество стало впервые обрабатывать землю. Какими должны быть отношения человека и земли, на которой он родился? Разуметь под землей шальное добро, невесть за какие доблести доставшееся; добро, которое нужно всего-то — взять, а дальше хоть

трава не расти? Или любить эту землю, помнить, что она тебя вскормила, беречь ее, сознавать, что рано или поздно сольешься с ней навечно?

В картине «Вкус хлеба» мы хотим поставить эти вопросы. Действие фильма охватывает период с 1954 года до наших дней, прошлое и настоящее в освоении целинных и залежных земель — около двадцати пяти лет. Это большой срок для истории нашего государства. И очень маленький по сравнению с возрастом Земли, со «стажем» одного из древнейших видов человеческого труда — земледелия. Вот в этом соотношении малого и большого, частного и всеобщего мы и хотим рассматривать вопросы о том, почему стало необходимым освоение целины, что дало оно и, главное, вопрос о сохранении земли, ее плодоносящего слоя — почвы. На мой взгляд, кинематограф сейчас уже не может претендовать на сколько-нибудь полное изображение событий, на вынесение каких бы то ни было нравственных оценок, если в расчет принимаются лишь условия конкретного исторического момента и нет попытки взглянуть на происходящее в более широком временно́м аспекте. Тем более это относится к нашей работе. Ведь земля — это извечный источник благосостояния человечества.

Целина поднималась в борениях. Освоение огромных земельных площадей ставило перед первопроходцами бесчисленное множество проблем, и наша задача, не опасаясь излишней специализированности материала, исследовать его во всей жизненной полноте, ибо в этом для нас также заключено непреложное требование подлинно художественного анализа. Без этого, как мне кажется, будет неизбежно утрачена объективность подхода к теме. Вот, например, вопрос о том, как пахать. Нужно ли переворачивать землю плугом, очищая ее, как это делали везде и всегда? Или, быть может, здесь, на целине, условия совсем иные и требуют иного характера обработки, при котором весь «сор» остается на поверхности? Да, но если так, то и техника необходима другая, новая, и новые большие затраты. А ведь освоение целины планировалось как раз с целью сокращения затрат. Иначе можно было увеличить ассигнования в области химии, производить больше удобрений и, таким образом, значительно увеличить эффективность земель Средней России.

Проблема острая. Раздавались голоса в пользу нового способа обработки земли. Были и такие точки зрения: выжать из земли все, что в силах она дать сегодня, собрать большие урожаи, а дальше... Что же дальше? Уже существовали печальные примеры так называемых «полевых котлов» Канады, Америки. В то же время какое-то одностороннее решение вряд ли было возможно. Нужны были урожаи и сегодня и в будущем.

Стараясь столь детально высветить единоборство мнений, все «за» и «против», возникшие в период освоения целинных земель, мы хотим более полно, в его действительном масштабе, отобразить на экране подвиг целинников, который прежде рассматривался порой несколько односторонне. Особенно много всегда говорилось об энтузиазме пионеров новых земель. И это справедливо, энтузиазм был. Настоящий, ярко демонстрирующий стойкость и мужество людей, живших в палатках, времянках, борющихся со стихией. Людей, оживлявших просторную, но еще мертвую землю. И все-таки, думается, в полной мере героизм покорителей целины можно представить, лишь исследовав и поняв все стороны громадного аграрного предприятия. И, в частности, хитросплетения той борьбы вокруг целинной проблемы, в которой надо было твердо определить и последовательно отстаивать свою идейную позицию. Позицию, которая смогла бы выдержать проверку временем.

В нашем фильме три главных героя. Сечкин, директор целинного совхоза, ученый Игнатьев и партийный руководитель Ерошин, путь которого в нашей картине — от секретаря райкома до секретаря ЦК республики. Уже по одной только профессиональной принадлежности каждого из героев можно догадаться об определенной социологичности авторского взгляда. Мы идем на это сознательно, ибо освоение целины — это не только труд земледельца, но и труд ученого, труд партийного руководителя-организатора и многих других. Целина поднималась совместными усилиями представителей различных социальных групп, и от слаженности, согласованности этих усилий зависело тогда многое.

Впрочем, социологичность взгляда — это не единственное требование, которым мы с соавторами сценария А. Лапшиным, Р. Тюриным и В. Черныхом руководствовались при создании основных образных линий будущей картины. Главными героями в нашем фильме станут прежде всего те, кто ясно понимает, что нельзя хозяйствовать на земле, заботясь только о сегодняшнем дне, исходя лишь из сегодняшних потребностей, те, кто знает, как жестоко мстит земля за легкомыслие.

В этой своей работе мы хотим — насколько, разумеется, это в наших силах — подвести некоторый итог грандиозному делу освоения целины. Почти четверть века отделяет нас от первых его шагов, и сегодня мы с радостью сознаем: целина есть, она дает прекрасный урожай, кормит нас. Значит, правы были те первопроходцы, которые отправились за тридевять земель от

дома, правы были ученые, партийные работники, хозяйственные руководители, когда до хрипоты спорили о земле, о ее трудных и вечных — покуда есть земля — проблемах. Споры и сейчас не утихли. Вот почему в последний раз в фильме мы увидим наших героев, как это сейчас нам представляется, снова втроем — в спорах, в заботах о земле.

Москва — Алма-Ата

Е. Вермишева

Главная площадь страны

«Красная площадь» — сочетание этих двух слов для каждого советского человека, для всего прогрессивного человечества означает не просто название центральной площади столицы СССР. Вот уже шесть десятилетий нашего века Красная площадь является символом мира, интернационализма для народов всей планеты, символом Родины, патриотизма для трудящихся Советского Союза.

Для нас, создателей фильма «Главная площадь», который снимается на Центральной студии документальных фильмов, рассказ о Красной площади — это рассказ о радостях и тревогах, горестях и победах, пережитых советским народом за шестьдесят героических лет.

Просматривая тысячи и тысячи метров кинопленки в фильмохранилищах, мы отбирали те главные события и факты, которые свидетельствовали о воплощении в жизнь великих ленинских идей о строительстве социализма, о пролетарском интернационализме, о научно-техническом прогрессе. Фильм отражает основные этапы жизни Советского государства: героические годы гражданской войны, первые пятилетки, мужественные годы Великой Отечественной войны, завершившиеся победой советского народа над фашизмом, созидательный труд сегодняшних строителей коммунизма.

В центре фильма — образ великого вождя революции Владимира Ильича Ленина. Образ Ленина неразрывно связан с образом Родины. Они на экране как бы слиты воедино, убедительно подтверждая мысль фильма: великие преобразования, происшедшие в стране за шестьдесят лет, — это торжество ленинских идей. Поэтическая символика Маяковского — «Ленин и теперь живее всех живых. Наше знанье, сила и оружие» — как бы аккумулирует весь ход экранного действия.

Публицистическая направленность фильма дала нам возможность выйти за рамки событий, обусловленных единством места действия — на Красной площади, а следовательно, представить явления широко и масштабно.

Очень важно было передать подлинную атмосферу тех лет, в которой формировался новый мир Страны Советов, запечатлеть яркий облик нового человека — строителя социализма, хозяина своей страны. И перебросить из прошлого живой мостик в современность. В картине события и факты, поданные ретроспективно, перекликаются с материалом дня сегодняшнего. Нужно было пересмотреть не одну сотню кадров, чтобы выбрать те из них, что воспринимаются как яркий символ взаимосвязи минувшего с настоящим.

Средствами документального кино мы стремились создать кинопоэму о Красной площади, которая неотделима от биографии нашей страны, нашего народа, от личной биографии каждого из нас.

И. Грек

Атлас Ильича

В год шестидесятилетия Великого Октября естественно желание увидеть воочию те грандиозные изменения в жизни нашей страны, которые произошли за эти годы. Вместе с автором сценария А. Сажиным мы поставили перед собой задачу показать размах наших свершений, руководствуясь пометками на атласе железных дорог России, которые в течение пяти лет наносил Владимир Ильич Ленин, отмечая направления грядущих работ. Ныне все эти пометки расшифрованы и представляют интерес отнюдь не только для историков. Из замысла фильма родилось и его название — «Атлас Ильича».

Мы выбрали несколько наиболее интересных, на наш взгляд, точек страны, отмеченных с 1918 по 1923 год Владимиром Ильичем, и отправились туда со съемочной группой, чтобы увидеть и запечатлеть на пленку величественные перемены, свершившиеся за шестьдесят созидательных лет.

Вот, скажем, как родился один из первых маршрутов нашей поездки. Карандашной линией В. И. Ленин соединил крошечный городишко Тим и Старый Оскол. В этом районе начались работы по исследованию Курской магнитной аномалии. Предначертания Владимира Ильича Ленина сбылись — КМА играет сегодня ведущую роль в обеспечении железной рудой советской металлургии.

В кабинете Владимира Ильича решались основные государственные проблемы, вырабатывалась тактика и стратегия революционного развития общества, определялось наше настоящее и будущее. На карте Верхнекамья Владимир Ильич пометил кружком населенный пункт Луньевка. Зимой 1918 года банды Колчака устремились

к луньевской ветке железной дороги, чтобы отрезать каменноугольные копи Кизила от юга Урала. И вот на экране полностью преображенная новь этих мест — прекрасный город Соликамск.

Восхищает ленинская прозорливость: на алтайских землях он пометил место рождения коммуны «Первороссийск» — прообраза социалистического сельского хозяйства, а сегодня там прекрасный совхоз, ленинская пометка на территории Западной Украины — сейчас это развитая химическая промышленность, а в Казахстане линия, проведенная Ильичем, проходит через Байконур...

Мы хотим, таким образом, показать в фильме ленинскую прозорливость, торжество его предначертаний. Мы также хотим показать, как исчезло доставшееся нам в наследство от прошлого понятие русской провинции. Все города и поселки нашей страны, как бы далеко они ни были отдалены от центра, приобщены сегодня к могучему созидательному движению всей страны.

Фильм построен на контрастах, на сопоставлении материала летописного и снятого в гуще сегодняшней жизни. Кадр за кадром архивной пленки на экране возникнет обездоленный трудовой люд... Эти кадры станут той точкой отсчета, которая позволит оценить путь народа, пройденный за десятилетия Советской власти.

Мы используем в нашей работе принцип поливариоэкрана, который позволяет расширить изобразительные возможности кинопублицистики, придать ей яркость и динамичность. В нашем фильме все художественные средства подчинены одной, главной задаче: показать, что на каждом новом историческом витке развития социалистического государства советский народ своим созидательным трудом воплощает в жизнь планы Ильича.

М. Клигман

Петроградские продагитотряды

В далекий 1919-й перенесет зрителя картина киностудии «Леннаучфильм» «Красный хлеб». В те годы в Петрограде, на который наступал Юденич, была организована Петрокоммуна, чтобы обеспечить продовольствием население революционного города и его защитников. Возглавил коммуну член Президиума ВЦИК, коммунист А. Е. Бадаев. В Питере его называли «хлебный комиссар номер один». Направлявшиеся в хлебные районы страны продотряды по существу были первыми представителями Советской власти в отдаленных провинциях. Поэтому их задача состояла не только в том, чтобы изъять излишки хлеба у кулаков и тем самым снабдить хлебом Петроград, Москву, армию, но и вести широкую разъяснительную работу среди населения, помогать установлению и укреплению на местах власти рабочих и крестьян.

Охватить в одном фильме всю работу продагитотрядов, естественно, невозможно, поэтому мы показываем ее конкретный участок — город Белебей в Башкирии. При этом свою задачу мы понимаем несколько шире, чем просто рассказ о деятельности продотрядов. Мы хотим проследить, как взращивались первые ростки Советской власти в далеких районах страны — как возникали комбеды, пробуждая самосознание у крестьян, как отсталые тогда народы — башкиры, марийцы, татары — проникались революционными идеями. Из истории мы знаем, что работа продагитотрядов встречала яростное сопротивление кулачества — только в Белебее трагически погибли 70 человек. Однако это не остановило продотрядовцев. Более того, питерцы, приехавшие в Белебей, в итоге сумели сплотить вокруг себя крестьянское население. Возникло своеобразное содружество — крестьяне сами стали собирать излишки хлеба, а рабочие — отчислять из своего заработка деньги для покупки продовольствия голодающему населению Москвы и Петрограда. Хлеб отправлялся по рекам Уфимке и Белой в центральные районы России.

«Под руководством Коммунистической партии,— говорится в Постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции»,— трудящиеся нашей страны успешно справились с самой главной и самой сложной задачей революции — созидательной». В нашем фильме мы хотим показать не только прошлое Советского государства, но соотнести историю с сегодняшним днем, рассказать о людях, которые приняли эстафету от отцов, о том, как за годы Советской власти преобразились места, где некогда действовали продотрядовцы.

Ленинград

Б. Загряжский

Большая жизнь ЗИЛа

Около двух лет отделяют меня, одного из авторов сценария и режиссера фильма «...И отдать машине человеческое», от того дня, когда пришла мысль снять картину о ЗИЛе — флагмане отечественного машиностроения, крупнейшем предприятии страны, объединяющем под эгидой головного московского завода пятнадцать филиалов, разбросанных в разных районах нашей необъятной Родины. Призна-

юсь, что на первых порах работы я был повергнут в состояние некоторой растерянности: передо мной открылось такое обилие материала, которое не только давало простор для творчества, для анализа процессов, лежащих в основе развития этого мощного производственного организма, но и могло поглотить нас. Может быть, это было самое трудное — сориентироваться в огромном потоке фактов, событий, явлений. Но сегодня прежде всего могу сказать, что счастлив от того, что работа над фильмом свела меня с замечательными людьми предприятия, с потомственными рабочими, чья жизнь и чья судьба целиком связана с родным цехом, с прекрасными специалистами своего дела — представителями технической интеллигенции. Их личные биографии формировались под воздействием крепкого рабочего коллектива, который помогал не только обрести профессию, совершенствовать мастерство, но и расти идейно, закалять гражданский характер, воспитывать морально-нравственные качества.

Истоки человеческих судеб, которые найдут отражение в фильме, восходят к тем памятным дням, когда началась послеоктябрьская история завода. Тогда, в голодный и холодный 1918 год к рабочим автомеханических мастерских — так в то время называлось это предприятие — приехал Владимир Ильич Ленин, чтобы рассказать о причинах возникновения гражданской войны, о ее классовых корнях. Владимир Ильич призвал участников митинга к стойкости и сплоченности. И они выстояли — революционная когорта первого поколения зиловцев. И не только выстояли сами, но смогли воспитать новую боевую рабочую смену, несущую сегодня заводскую рабочую марку.

Встречаясь с людьми ЗИЛа, изучая различные производственные ситуации, важно было определить кинематографические параметры разговора о ЗИЛе — не только как о производственном гиганте, но и грандиозной научно-исследовательской базе со своей техникой, аппаратурой, лабораториями, со своими кадрами, которые вырастил коллектив и которым представляются все возможности для выявления профессиональных и творческих способностей.

Хотелось найти такую образную систему, которая помогла бы претворить замысел наиболее полно и аналитически глубоко. Образ завода, как это ни парадоксально, подсказал мне Л. Н. Толстой — вспомнилось впечатление Андрея Болконского от старого дуба, росшего на краю дороги среди молодых берез.

В короткой заметке не расскажешь о всех тех проблемах, решая которые развивался, мужал, выходил на новую качественную ступень коллектив зиловцев. Отмечу только, что одной из важных технических проблем завода долгое время оставалась проблема карданного вала. В этом звене конструкции автомобиля установилась своя технология, ломать которую казалось невозможным. Однако мощность наших ЗИЛов значительно превосходила прочность кардана, приходилось за лимитный срок эксплуатации автомобиля десять раз менять карданный вал. И вот заместитель начальника экспериментального цеха Георгий Алексеевич Матеров стал душой бригады, которая взялась модернизировать карданное устройство. Причем, надо заметить, труднее всего было сломать укоренившиеся старые представления на этот счет. Тем более что они подтверждались практикой крупнейших автозаводов мира, включая заводы Форда, «Дженерал моторс», «Мерседес».

Инженеры и практики, осуществившие ныне усовершенствование карданного вала, действовали убежденно, превращая своих противников в активных союзников и единомышленников. Были горячие споры, инженерные баталии, эксперименты, испытания. Нелегко пришлось преодолевать недоверие скептиков. Нашей съемочной группе удалось снять «синхроны» участников этих смелых поисков. Какая появлялась заинтересованность, когда мы касались этой темы, как воодушевленно, с каким безупречным знанием технологии рассказывали они о главном деле прожитых лет...

Мы хотим подчеркнуть, что в успешном решении различных научно-технических задач наглядно сказались те преимущества, которые предоставляет нашему производству социалистическая система хозяйства. Она не только обеспечивает успех каждого прогрессивного начинания, но и помогает людям выявить свой инженерный и организаторский талант, найти наиболее рациональное применение своих сил.

Выступая перед коллективом зиловцев, Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев напомнил, что уже более полувека это гигантское предприятие высоко держит знамя технического прогресса. «ЗИЛ сегодня,— сказал Л. И. Брежнев,— лишь по привычке называют заводом. Сейчас эту уважаемую в стране марку носит целая семья предприятий. ЗИЛ — пример, причем хороший пример крупного производственного объединения. Создание его, реконструкция цехов главного предприятия, сооружение новых заводов-филиалов — все это большое и нелегкое дело».

Встречи с таким рабочим коллективом, как ЗИЛ, обогащают нас духовно, расширяют творческую перспективу.

Материалы подготовили: А. Буравский, И. Заславская, Л. Маратов, М. Нечаева, В. Писарук, Е. Поротов, Г. Слуцкая, В. Яшин.

В. Листов

Телеграфный бланк девятнадцатого года

Как все-таки сложно и причудливо складывается в сознании образ прошлого, образ истории! Вот я говорю себе: девятьсот девятнадцатый год. Какими картинами, какой мелодией сопровождается эта дата?

Еще не так давно при упоминании девятнадцатого года видел я: беломраморный зал с люстрами, звенящими холодным хрусталем, оркестр на хорах играет старинный венгерский танец, военные в скрипучих ремнях легко кружатся с девушками-простушками. А за окнами бального зала тьма, заснеженные черные перроны и дальние дороги на север и юг. Короче говоря, история рассказывалась словами замечательных стихов Луговского, написанных двадцать лет спустя. Под «Курсантской венгеркой» стоит: 1940 — теперь уже и это давняя, предвоенная дата...

Прошли годы, и не то чтобы перестал я слышать мелодию прощальной венгерки или забыл заснеженные перроны. Нет. Романтический образ гражданской войны остался — он не тускнеет, он навсегда. Но прибавилось к нему чувство реального течения прошлой жизни, запечатленного, как сказал другой поэт, «в серой прозе наших дневников», в деловой скороговорке газет и протоколов, в скупости статистических выкладок и служебных отчетов.

Документы. Сотни и тысячи документов. Они помогают если не рассеять, то хотя бы высветить ту загадочную темноту, которая обступает островки романтических представлений. И когда с головой уходишь в «серую прозу», вдруг ощущаешь благородное волнение там, где, казалось бы, материал не поднимается над бытом, над будничными обстоятельствами. Поэзия возвращается, но обогащенная правдой и оттого еще более прекрасная.

Кинематографисты должны это понимать лучше всех. Ведь и они дышат воздухом своего искусства в обыденной обстановке, где вокруг островка съемочной площадки витает трезвый дух производства.

Но не будем отвлекаться дальше. Слово сказано: идет девятнадцатый год.

В московском особняке недалеко от Тверской улицы, где размещается киноотдел Наркомпроса, едва-едва топили зимою, а сейчас, в начале весны, стало совсем холодно и неуютно. Склейщицы пленки не снимают шуб, почти не притрагиваются к моталкам — работы мало, съемки ведутся от случая к случаю. Все реже выходит экранный киножурнал, того и гляди выпуски совсем прекратятся. Нет пленки, нет электроэнергии, да мало ли чего еще нет, когда дивизии Колчака перевалили Урал и хлебный паек урезан до четверти фунта?

Служащие отдела, посетовав на холод и дороговизну, расходятся рано. Исполняющий должность заведующего Юрий Николаевич Флаксерман смотрит на это сквозь пальцы — все равно, ведь многим действительно делать нечего. Ко второй половине дня в киноотдельском особняке остаются лишь немногие, те, для кого кино не служба, а призвание.

Барственного вида мужчина в визитке стоит у печки, приложив ладони к чуть теплым изразцам; он диктует машинистке и вытягивает иногда цепочку карманных часов — чего-то ждет. На расстоянии нескольких комнат от него сидит за столом молодой человек в шапке с ушами, завязанными назад, — он только что просмотрел очередную коробку хроникальной ленты и теперь записывает ее содержание.

Наконец, еще двух людей мы застаем на втором этаже особняка в небольшом зальце, безвкусно отделанном в псевдовосточном стиле. Юноша, лихо заломивший белую барашковую папаху, заглядывает через плечо монтажницы — она только что пропустила через ладонь в рваной перчатке несколько обрывков позитива и теперь вопросительно смотрит на своего шефа: склеивать?

Потом, когда стемнеет так, что неразличимы станут кадры на моталке и буквы машино-

писи, все пятеро пойдут — цепочкой среди сугроба — по переулку: греться и пить чай. Благо, один из них живет рядом, только перейти Тверскую улицу.

Не будем останавливаться на том, сколько документов, фотографий и мемуарных записей лежит в основе этой короткой зарисовки — одно их перечисление, думаю, заняло бы не меньше страницы. Гораздо интереснее познакомиться с действующими лицами.

Юноша в белой папахе — Лев Кулешов.

Считается, что он занят перемонтажом старых лент, делает из них новые сюжеты. Но что-то этих новых сюжетов никто не видит. А поскольку режиссер со своей монтажницей Нотей Даниловой работает в зале, отделанном под арабский восток, то киноотдельские острословы уже поговаривают об «арапских» упражнениях Кулешова. Но шутки забываются, а открытия остаются. Именно здесь монтажные эксперименты приводят режиссера к пониманию того, как взаимозависимость склеенных кадров порождает новое содержание, исходно в них не заложенное. Возникает «эффект Кулешова», альфа и омега целой эпохи кинематографа.

Молодой человек, аннотирующий хроникальные куски, — Вертов.

Он только что взялся привести в порядок документальную фильмотеку, скопившуюся за первый год революции, и делает это с тщательностью, которой мог бы позавидовать профессиональный архивист. Это он живет поблизости от отдельского особняка — в его комнате, занимаемой пополам с оператором Лембергом, можно согреться, доспорить о монтаже и даже остаться ночевать.

Аристократ в визитке — Гардин.

Владимир Ростиславович руководит отделом производства, он, кажется, второе после Флаксермана лицо в комитете. Вместе с управляющей делами Татьяной Левингтон он сочиняет очередную строжайшую инструкцию о планировании хроникальных съемок заранее — в видах экономии пленки. Ее так мало, что даже на заседание VIII съезда партии сегодня с утра послан только один оператор Петр Карлович Новицкий. У него в кассете меньше ста метров,

Л. В. Кулешов. 1919 г.

и давно бы пора вернуться опытному хроникеру. А его все нет. Потому и взглядывает все время на часы Гардин.

Кулешов, Вертов, Гардин... Начальная летопись нашего кино знает не так много имен, которые можно поставить рядом с этими. Ибо от скромных вечерних бдений в холодном и запущенном особняке ведут прямые дороги к созданию новаторского языка художественных фильмов советской и мировой кинематографии, к непревзойденной поэзии «Трех песен о Ленине», к блестящей актерской игре в классическом «Встречном». История в конечном счете справедлива — она не забывает тех, кто стоял у самых истоков и на плечах своих вынес все тяготы ранней поры советского

экранного искусства. Уже по одной этой причине стоило бы «тревожить» собрания старых документов и находить новые подробности ушедшего быта.

Но — отвлечемся от бытовых деталей. Пришпорим фантазию. А что если бы историку кино силой какого-нибудь волшебства удалось всего на час попасть в мартовский московский вечер девятнадцатого года? Пошел бы он незримо присутствовать в кулешовской монтажной или, скажем, в вертовской комнате? Или к Гардину в дом Нирнзее? Заманчиво...

И все-таки — нет. Не пошел бы. Почему? Да потому, что в тот день вовсе не гардинский «лонжин» отсчитывал «звездные» часы нашего кино. Они, эти часы, шли в Круглом зале Кремля, где работал восьмой партийный съезд и где оператор Новицкий и фотограф Леонидов медлили, экономя скупо отпущенные негативы. Именно там совершались события, глубоко и сильно повлиявшие на судьбы всего экрана и отдельных его художников. В частности, на творческую биографию Льва Владимировича Кулешова.

Чтобы понять, как это произошло, нам придется на время покинуть художественную среду и напомнить читателю некоторые опорные обстоятельства.

Именно на VIII съезде РКП(б) в марте 1919 года кинематограф впервые упомянут в решениях высшего органа партии. В пункте партийной программы, написанном В. И. Лениным, прямо говорится о кинематографе как средстве, при помощи которого государство должно способствовать «самообразованию и саморазвитию рабочих и трудовых крестьян»[1].

Но съезд не ограничился такой обобщенной постановкой проблемы. Его резолюция «О политической пропаганде и культурно-просветительной работе в деревне» прокладывала прямые пути проникновения кино в село, к большинству трудящихся страны. В русле основной направленности съезда, заложившего прочный фундамент союза рабочего класса и крестьянства, были положения резолюции об использовании экрана в коммунистической пропаганде; кино должно было «не только пролить свет разнообразных знаний в темную деревню, но, главным образом, способствовать выработке самосознания и ясного миросозерцания...»[2].

Революционно-преобразовательный характер этой резолюции по отношению к кинематографу не вызывает сомнений. Исходный ее вариант был написан А. В. Луначарским, председателем аграрной секции съезда. Но прежде, чем текст был поставлен на голосование, произошло событие, обычно упускаемое киноведами из виду.

Вот как о нем рассказывает Луначарский: «Мою резолюцию Владимир Ильич, вызвав меня специально в кабинет, прочитал самым внимательным образом и потом начал вместе со мною перерабатывать ее. Основную идею о том, что культурная работа в деревне должна идти путем слияния и переплета трех основных линий: общеобразовательной, политической и сельскохозяйственной, — что они будут сильны, именно опираясь одна на другую, Владимир Ильич полностью одобрил. Это была, конечно, и его идея. В дальнейшем резолюция была им настолько переработана, что я, конечно, должен отказаться всячески от авторского права и считать эту резолюцию целиком выражением не только воли РКП, как она вылилась на VIII съезде, но и мыслей ее вождя»[3].

Эта запись Луначарского надежно свидетельствует, что Ленину принадлежит не только программное требование о приобщении кино саморазвитию трудящихся, но и — в немалой степени — принятое съездом положение о кинематографе, способствующем выработке самосознания и ясного миросозерцания у крестьян.

Крестьянскому вопросу, преобразованию деревенского быта Ленин отдал на восьмом съезде много сил и времени — об этом рассказывают сотни документов и тысячи стра-

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 38, стр. 96; «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК». М., 1970, т. 2, стр. 49.

[2] «КПСС в резолюциях и решениях...», т. 2, стр. 81—82.

[3] А. В. Луначарский. Владимир Ильич и народное просвещение.— В кн.: «В. И. Ленин о воспитании и образовании». М., 1970, стр. 582.

ниц, написанных мемуаристами и исследователями. Движение нашего сюжета требует обратиться к двум фактам биографии Владимира Ильича, как бы обрамляющим работу съезда, шедшего с 18 по 23 марта.

18 марта, за несколько часов до открытия съезда, Ленин беседует с редактором газеты «Беднота» Л. Сосновским о задачах печати и об отношении партии к среднему крестьянству [4].

23 марта, в день закрытия съезда, фотограф Леонидов делает известный снимок: Ленин с Демьяном Бедным и делегатом-крестьянином Ф. Д. Панфиловым [5].

Фотография хорошо приобщает нас к той свободной, товарищеской атмосфере, которая царила в Круглом зале Кремля. Глава правительства снимается с известным поэтом, чью песню «Проводы» распевает вся российская деревня. А рядом с ними — степенный мужик-бородач, только что произнесший речь с трибуны съезда [6].

Все это кажется поначалу далеким от Кулешова, художника скорее урбанистического, культивирующего в своих творческих исканиях «американские» темпы и ритмы. Когда молодой мастер склеивал куски пленки так, что после крупно взятых актерских кадров стоял вид вашингтонского Капитолия, то тут еще не улавливалась связь между монтажными экспериментами и той жизненной средой, которая эти эксперименты породила. Но связь эта была. В том-то и дело, что всемирно известный «эффект Кулешова» нельзя объяснить и понять, не выходя из замкнутого пространства арабского зальца.

Можно попытаться нарисовать обобщенную романтическую картину, где ветры революционных времен будут врываться в двери и окна кинематографического особняка, где подхваченный общим движением юноша-режиссер взорвет приемы старого экрана и найдет новый киноязык, которым «заговорит» потом важнейшее из искусств. Картина будет верная — так оно в конце концов и было. Только вот беда: исчезнет, испарится в ней прямая обусловленность кулешовской творческой биографии конкретными реалиями весны девятнадцатого года. Например, ленинской формулой о кино, помогающей выработке самосознания и ясного миросозерцания.

Уже в начале апреля у Гардина с Кулешовым состоялся знаменательный разговор, свидетельствующий о том, что полному затворничеству режиссера над перемонтажом старых лент приходит конец. Исполняя правительственное задание, Гардин искал добровольцев, готовых поехать в подмосковный Сергиев Посад и там снять в лавре вскрытие «мощей» преподобного Сергия Радонежского. Тут надо будет напомнить, что документальный протокол разоблачения «мощей» предназначался прежде всего для деревни, где религиозные предрассудки были глубже, чем в городе. А добровольцев Гардин искал потому, что страсти вокруг этого вскрытия были сильно накалены и многие съемщики ехать наотрез отказались.

Кулешов согласился.

Рискованные предприятия всегда были ему по душе.

В группу, командированную в Троице-Сергиеву лавру, входили также Вертов, операторы Эдуард Тиссэ, Сергей Забазлаев, фотограф и осветители [7].

Десятилетие спустя Кулешов так рассказывал об этой необычной экспедиции:

«Надо было заснять вскрытие мощей Сергия Радонежского. Глухой ропот раздавался в отделе хроники, далеко не все хотели ехать на рискованную работу.

Помню эту поездку.

Впервые в церкви Троице-Сергиевой лавры были поставлены юпитера.

Магия раззолоченных крестов и икон была окончательно аннулирована электропроводами, реостатами и юпитерами.

---

[4] Владимир Ильич Ленин. Биографическая хроника. М., 1975, т. 6, стр. 604.

[5] В. И. Ленин. Собрание фотографий и кинокадров. В 2-х томах. М., 1970, т. 1, стр. 157.

[6] «Восьмой съезд РКП(б). Март 1919 года. Протоколы». М., 1959, стр. 360—362.

[7] Удостоверение за подписью Гардина, выданное съемочной группе, см. в кн.: «Дзига Вертов в воспоминаниях современников». М., «Искусство», 1976, стр. 92.

Церковь превратилась в обыкновенный игровой павильон, поставленный для художественной картины и поставленный плохо — столько в нем бутафории!..

Света на съемке не хватало, так что часть заснятого в ленту не вошла. Но зато крупные планы дали возможность показать всю процедуру вскрытия «нетленных мощей» — разборку груды костей, старого платья, вынимания старых «Русских ведомостей», запиханных в череп и т. д.»[8].

Фильм, сделанный Вертовым и Кулешовым, прямо отвечал и духу и букве партийных решений. Он самим фактом своего существования показывал, как много может сделать кино для самообразования и саморазвития трудового народа. Узнав на очередном заседании Совнаркома об этой ленте, В. И. Ленин распорядился о ее широком прокате[9].

По-видимому, здесь впервые пересеклись пути коммунистической пропаганды и кинематографического новаторства. И пусть фильм, снятый в лавре, не отличался большими формальными достижениями — обоими режиссерами он был отмечен как важная ступень обретения мастерства. Не отсюда ли началось вертовское движение «за связь науки с кинохроникой»? Не в те ли дни Кулешов оценил разящую силу съемки неожиданного, уникального объекта?

Во всяком случае в «академические» кулешовские эксперименты с пленкой вливается свежая струя хроникерства, позволяющая, как отметил сам экспериментатор, учиться «представлять себе будущий фильм прямо на съемке»[10].

Следующая крупная работа Кулешова-документалиста тоже приходится на весну девятнадцатого года. На весну и, вероятно, на самое начало лета. Речь идет о поездке Кулешова вместе с оператором Александром Лембергом по Тверской губернии.

Если съемки в лавре укладывались в широкое идейное русло, проложенное решениями восьмого съезда о крестьянстве, то экспедиция на верхнюю Волгу связана с этими решениями и организационно. Обстоятельства, предварившие поездку, столь неожиданны и так тесно переплетены с историей партии и советской государственности, что заслуживают рассказа во всех известных на сегодня подробностях.

В апреле, как и раньше в марте 1919 года, армии Колчака угрожали приволжским губерниям. Их продвижение на запад нередко облегчалось кулацкими выступлениями против Советов, мятежами, в которых порой участвовали и несознательные середняки. Новый курс по отношению к среднему крестьянству, принятый восьмым партийным съездом, переход к союзу с середняком благотворно изменили и хозяйственный и моральный климат российской деревни. Бедняцко-середняцкая масса сплачивалась и против кулака и против белогвардейского наступления извне.

25 апреля ВЦИК, Совнарком и Совет Обороны приняли декрет «О призыве среднего и беднейшего крестьянства к борьбе с контрреволюцией», подписанный В. И. Лениным и М. И. Калининым[11]. Порядок общей и добровольческой мобилизации четыре дня спустя обсуждало объединенное заседание Политбюро и Оргбюро ЦК РКП(б), причем В. И. Ленину было поручено участвовать в составлении листовок, адресованных в особенности крестьянам[12].

В регионы, охваченные мобилизацией, специальным решением ЦК были направлены видные партийные и советские работники.

Например, имена А. В. Луначарского, М. Н. Покровского, Н. К. Крупской, В. В. Воровского стояли в списке командированных по Наркомпросу. Луначарский как уполномоченный ЦК и правительства вел мобилизацию в Костромской и Ярославской губерниях. Замечу попутно, что в своих отчетах он оповещает Москву о положении местного кинопроката[13].

---

[8] Л. Кулешов. У истоков советского кино (из воспоминаний).— «Кино», № 45 (269), 6 ноября 1928 г.

[9] См.: «Искусство кино», 1966, № 4, стр. 6—7.

[10] Л. Кулешов, А. Хохлова. 50 лет в кино. М., «Искусство», 1975, стр. 38.

[11] «Известия ВЦИК», № 88, 26 апреля 1919 г.

[12] См.: В. В. Аникеев. Деятельность ЦК РКП(б) в 1918—1919 годах. М., «Мысль», 1976, стр. 391.

[13] См.: «Литературное наследство». М., «Наука», 1971, т. 80, стр. 416, 428.

В. И. Ленин, Демьян Бедный и делегат VIII съезда РКП(б) крестьянин Ф. Д. Панфилов

В города и уезды интересующей нас Тверской губернии была направлена большая группа уполномоченных — не менее 43 человек[14]. К ним-то и присоединились Кулешов и Лемберг.

Трудная это была поездка.

Маленький пароходик натужно тянул по Волге, а потом против течения по реке Кашинке. После весеннего паводка река обмелела, и кинематографистам в числе других пассажиров приходилось по колено в воде толкать пароход с переката. «Как автомобиль из грязи на сухую дорогу», — вспоминал потом Кулешов, чьи пристрастия к машинам обнаруживались уже на заре автомобильной эры. Снять на пленку вызволение парохода с мели так и не удалось — это обыкновенно происходило ночью. Такое «везение»...

Еще при жизни своей Лев Владимирович опубликовал несколько строк о съемках девятнадцатого года в Тверской губернии.

Вот они:

«В этой поездке мы сняли сюжетную хронику — жизнь колонии малолетних преступников. Колония произвела на нас исключительное впечатление какой-то необычайной конкретностью государственной заботы о человеке... Хроника, прекрасно снятая А. Лембергом, получилась очень интересной, живой и убедительной.

[14] В. В. Аникеев. Цит. соч., стр. 415.

Где-то в этой же поездке наше внимание привлек заводик, открытый самими рабочими... Как была скромна продукция этого сельскохозяйственного завода, но, честное слово, где-то там, в глубине наших сердец и сознания, вероятно, уже теплилось предчувствие будущих гигантов социализма — потому-то мы и бросились снимать это миниатюрное, но с в о е, советское предприятие»[15].

Не исключено — об этом свидетельствовал Лемберг, — что под руководством Кулешова был снят и сюжет о детских художественных мастерских в Твери[16]. Кадры эти известны современному зрителю по прекрасному документальному фильму «Дети нашего века» (сценарий А. Новогрудского, режиссер И. Бессарабов), появившемуся на экране в 1971 году.

Если к этому добавить строчку о тверской ленте Кулешова, помещенную в многотомной истории советского кино[17], то, вероятно, исчерпаются все сведения об этом предмете, которыми я до сих пор располагал.

Но все ли?

Держа в памяти подробности поездки Кулешова в Тверь, я уже было начал забывать об одном полемическом эпизоде, который в свое время не показался мне значительным. Пять лет назад по поручению редакции журнала «Искусство кино» я записывал воспоминания ныне покойного оператора Александра Григорьевича Лемберга.

Вспоминая о киноэкспедиции с Кулешовым в Тверскую губернию, Лемберг уверенно утверждал:

— Эта поездка была предпринята по указанию Владимира Ильича Ленина. Вы спрашиваете, откуда я знаю? Но я просто знаю. И помню об этом всю жизнь...

Суждение старого оператора было полно гордого достоинства. Но ставило меня в сложное положение. Ведь не было достаточных оснований ни для того, чтобы принять утверждение ветерана, ни для того, чтобы его отвергнуть. Документальных свидетельств нет. От событий прошло уже больше полувека, несовершенства человеческой памяти общеизвестны. А утверждение — такое важное и обязывающее! Я начал осторожно возражать Лембергу, ссылаться на архив киноотдела, где, кажется, ни слова нет о таком указании Ленина. Короче говоря, я просил разрешения не включать упоминание о нем в публикуемый журналом текст.

— Не верите — не включайте, — устало говорил Лемберг. — Но я-то помню...

Так и было напечатано интервью — не только без ссылки на ленинское распоряжение, но и вообще без рассказа о тверской киноэкспедиции[18]. Теперь мне остается только пожалеть об этом — ведь вот и Кулешов давно свидетельствовал: «Съемка проводилась... по непосредственному указанию Владимира Ильича Ленина»[19].

Но прежде, чем вчитаться в строки ключевого документа, подтверждающего правоту обоих мемуаристов, необходимо будет хотя бы на минуту вернуться назад, в мартовские московские дни — под своды Круглого зала Кремля, где Ленин направляет работу съезда. Помните? Владимир Ильич сначала беседует о крестьянине-середняке с редактором газеты «Беднота», а затем фотографируется с известным поэтом, чью песню распевает вся деревня.

Оба они — и поэт и редактор — теперь, в мае девятнадцатого года, входят в группу уполномоченных по мобилизации в Тверской губернии. Следовательно, как раз вместе с ними и должны были работать наши кинематографисты Кулешов и Лемберг.

18 мая, за несколько дней до того, как пароходик с хроникерами, застревая на перекатах, поплыл по Волге и Кашинке, в Москву была отправлена эта телеграмма, подписанная уполномоченным ЦК РКП(б) и ВЦИК по Тверской губернии:

«Срочно. Москва, Ленину,
копия Цека РКП

Успешность мобилизации теснейшим образом зависит от выпрямления партийно-советской

[15] «Искусство кино», 1967, № 6, стр. 17.
[16] «Кино- и фотодокументы по истории Великого Октября». М., 1958, стр. 66.
[17] «История советского кино». В 4-х томах. М., «Искусство», 1969, т. 1, стр. 141.
[18] «Искусство кино», 1972, № 8, стр. 119—130.
[19] Т а м ж е, 1967, № 6, стр. 17.

работы в провинции, в особенности в деревне, для оздоровления атмосферы. Поэтому месячный срок, данный уполномоченным Цека, совершенно ничтожен, не позволяет проехать даже десятки уездных городов каждой губернии, не говоря уже о деревнях. Серьезно ставлю перед ЦК вопрос о продлении срока командировки. Надо воспользоваться редким случаем пребывания видных работников в провинции. Преступно превращать поездку в церемониальный марш по городам в салон-вагоне. Работа дает колоссальный результат, который сейчас еще трудно измерить. Личная просьба к Владимиру Ильичу: на местах кипит удивительная творческая работа, строительство в полном разгаре. Центр имеет самое смутное представление о созидательной мощи провинции, он слишком пессимистичен. Необходимо выявить достигнутые результаты, показать их самим себе и всему миру. В этих видах незаменим кинематограф. Я в полном отчаянии, что не взял его с собой. Убедительно прошу товарища Ленина сделать лично Флаксерману в кинокомитет энергичное распоряжение о немедленной присылке в мое распоряжение опытного съемщика кино и фото с достаточным запасом материалов. Выехать ему немедленно по адресу: Красный Холм, Тверской...

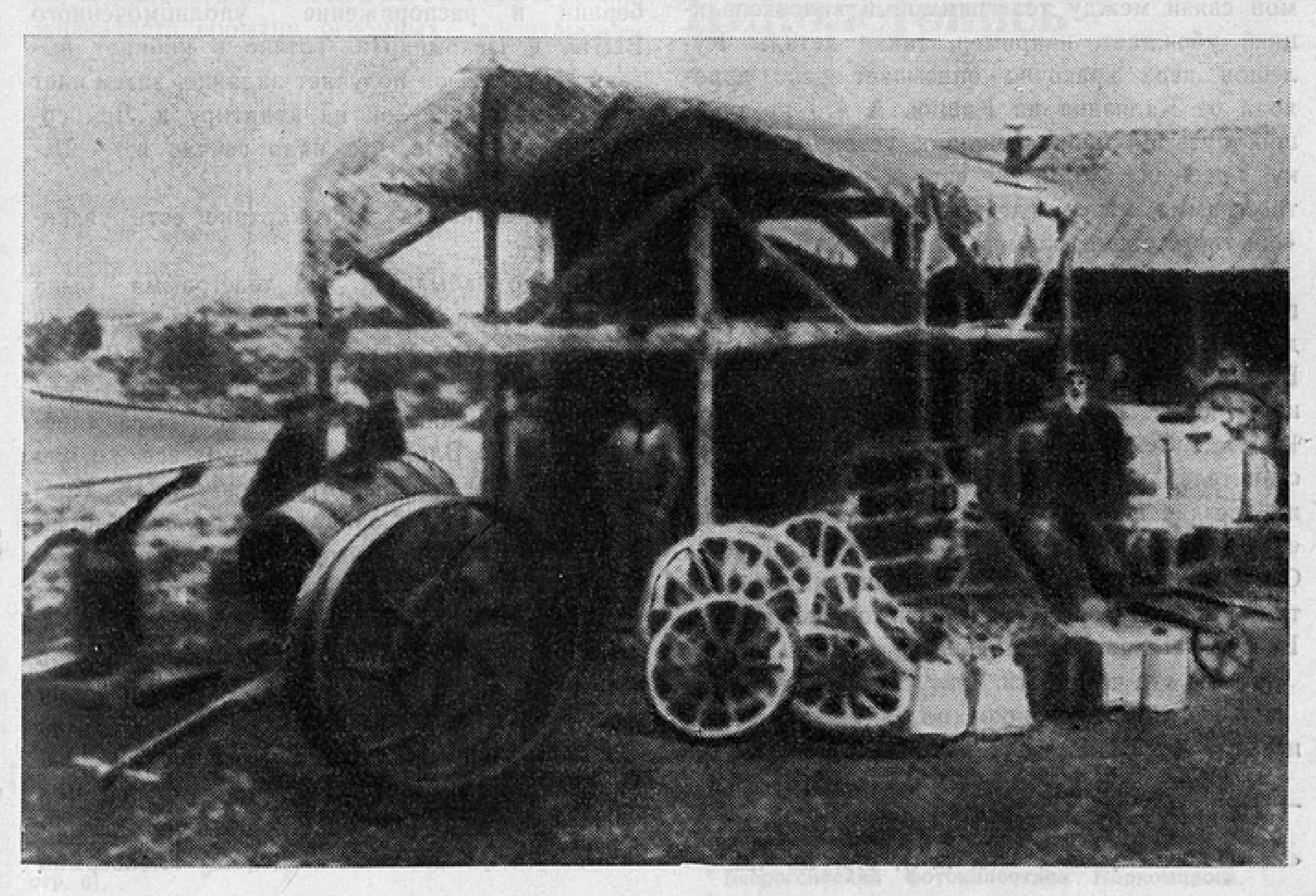
Сосновский»[20].

К этой телеграмме — сугубо служебного свойства — есть приписка. В стихах:

Прибавлю три-четыре строчки,
От впечатлений я разбух:
Повсюду новой жизни точки,
Повсюду веет бодрый дух.

[20] «Переписка секретариата ЦК РКП(б) с местными партийными организациями». М., Изд-во политической литературы, 1972, т. VII, стр. 412.

Одно из первых советских предприятий в Тверской губернии (съемки Л. Кулешова и А. Лемберга)



Русь, пробудясь от долгой спячки,
Вся на пути стоит прямом,
И лечит старые болячки
С большим упорством и умом.

От Колчака не ждет спасенья
И не идет с ножом.
А все о буднях донесенья
Изрядно пахнут шантажом.

Кому-то нужно нас морочить
Организованным враньем,
Чтоб хоть на день, на час отсрочить
Расправу с черным вороньем.

Демьян Бедный

Итак, в послании к Ленину телеграфная проза служебного документа, фиксирующая драгоценный факт истории кино, накрепко спаяна с поэтическими строками, с классическим четырехстопным ямбом. Есть над чем задуматься.

Именно эта телеграмма Ленину начинает собою цепь событий, приведших Кулешова-документалиста к верховьям Волги. Значит, хроникеры не сразу выехали с уполномоченными, а были вызваны позже, когда необходимость их приезда стала очевидной. В прямой связи между телеграммой и киноэкспедицией убеждает, например, такая деталь: Кулешов ведь красочно описывает рейс парохода от Калязина на Кашин. А это кратчайший путь по направлению к уездному городку Красный Холм, то есть к указанному в телеграмме месту, где уполномоченные ждут «опытного съемщика».

Мысль о кинематографе, который поможет показать всему миру Русь, пробудившуюся от долгой спячки, могла принадлежать Демьяну Бедному. У него по этой части был уже кое-какой опыт. Когда полугодом раньше, осенью 1918-го, Демьян Бедный сопровождал представителей высшего военного командования в их поездке на Восточный фронт, то с поездом ехал кинооператор (вероятно, И. Доред). Он снял тогда немало ценнейших кадров — в том числе кинопортрет красного командира Василия Ивановича Чапаева...[21]

Но все это частности.

А весь круг источников повелительно ставит перед нами главный вопрос: читал ли Владимир Ильич тверскую телеграмму? И если читал, то распорядился ли послать хроникеров в Красный Холм?

Теперь, когда воспоминания Кулешова и Лемберга надежно корреспондируют с документом 1919 года, есть основания — хотя, быть может, и неполные — ответить на эти вопросы утвердительно.

— Но почему же неполные? — вправе спросить доверчивый читатель. — Ленин получает телеграмму с просьбой прислать операторов. Просьба выполнена. Ясно же, что телеграмма была прочитана и распоряжение последовало.

Мне тоже хочется так думать.

Я хорошо представляю себе, как в кабинете у Флаксермана звонит телефонный аппарат, и глуховатым, чуть искаженным в мембране голосом секретарь Совнаркома Лидия Александровна Фотиева диктует телефонограмму: Владимир Ильич просит немедленно командировать съемщика с достаточным запасом материала в Краснохолмский уезд Тверской губернии в распоряжение уполномоченного ВЦИК и Цекомпарта. Тотчас в кабинет вызван Кулешов, он получает задание, затем идет в Козицкий переулок на квартиру к Лембергу — предупредить, что надо сейчас же собираться в путь.

К сожалению, в этой картине есть уязвимые места.

Не надо забывать, что телеграмма была послана в два адреса — Ленину и копия в ЦК партии, где она была получена 19 мая. И хотя вероятнее, что указание киноотделу исходит от Ленина (ведь просьба была адресована лично Владимиру Ильичу), все же оно могло быть сделано и сотрудниками ЦК. Кроме того, аппарат Совнаркома, отлично налаженный и инициативный, мог удовлетворить просьбу о кинооператоре самостоятельно, без резолюции главы правительства.

Проблематично и участие Флаксермана в посылке кулешовской экспедиции, хотя по мысли автора телеграммы необходимо было «сделать лично Флаксерману энергичное распоряжение». Уполномоченный по мобилизации не знал или забыл, что исполняющий должность заведующего киноотделом Флаксерман

[21] Г. Баженова. Три находки в киноархиве.— «Молодой коммунист», 1972, № 11, стр. 125—128.

попал в число мобилизуемых на фронт московских большевиков, о чем «Правда» сообщала еще месяц тому назад[22].

Но, честно обнажив все свои сомнения, я все-таки не думаю, что они сильно колеблют ту чашу весов, на которой лежат утверждения Льва Владимировича Кулешова и Александра Григорьевича Лемберга, мощно подкрепляемые телеграфной лентой девятнадцатого года. Факт остается фактом: личная просьба, обращенная к В. И. Ленину, была выполнена — кинематографический десант в Тверской край состоялся...

Пройдет ровно год, наступит день первого всероссийского субботника, и Кулешов будет руководить съемкой Владимира Ильича Ленина на закладке памятника Марксу. День 1 мая 1920 года станет поворотным моментом жизни, когда, по свидетельству жены и сотрудника Кулешова А. С. Хохловой, были поняты безграничные возможности кинематографа, «способного показать настоящую жизнь, запечатлеть события огромных масштабов — исторические дела, исторических людей»[23].

Это было настоящим прозрением. И не для одного Кулешова.

Мысль о хронике, начинавшей наше кино, шедшей в авангарде самого важного из всех искусств, высказывалась многими художниками и теоретиками, в том числе и самим Эйзенштейном. В реконструкциях событий прошлого, подобных той, которую я пытался сделать, ясно видно, как общее суждение концентрируется, наполняется плотью и кровью реальной жизни.

Хроника лидировала в то время не только в чисто творческом отношении, не только своей способностью запечатлевать «исторические дела огромных масштабов». Действуя публицистической кинокамерой, молодые основатели нашего кинематографа приобщались к делам и заботам рабоче-крестьянского государства, к той, по выражению Юрия Олеши, «советской повседневности», которая и определила творческий взлет социалистического экрана в последующие годы.

Всякое прошлое поучительно, достойно пристального внимания. Но материал первых советских лет поучителен вдвойне. Здесь каждый из сотен и тысяч фактов важен в общей связи многообразных явлений. И если бы потребовалось несколькими словами определить, что происходило в экранном искусстве той поры, то ответ был бы простым и ясным — рождалась ленинская традиция кинематографа.

Так прокладывались пути нашего искусства.

Так в ранней его истории близко соседствовали будни и праздники, быт и романтические устремления лучших людей нашего века, проза и поэзия незабываемого девятнадцатого года. Незабываемого, как стихи, трезво отстуканные на телеграфной ленте...

[22] Ю. Флаксерман. Страницы прошлого. — «Новый мир», 1968, № 11, стр. 235—236.

[23] Л. Кулешов, А. Хохлова. 50 лет в кино, стр. 61.

А. Лебедев

Кинолетопись эпохи*

2. «Киноправда»

А. В. Луначарский, излагая содержание своей беседы с В. И. Лениным, состоявшейся в начале 1922 года, передал следующее замечание Ленина о кинохронике: «Владимир Ильич сказал мне, что производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники»...[1]

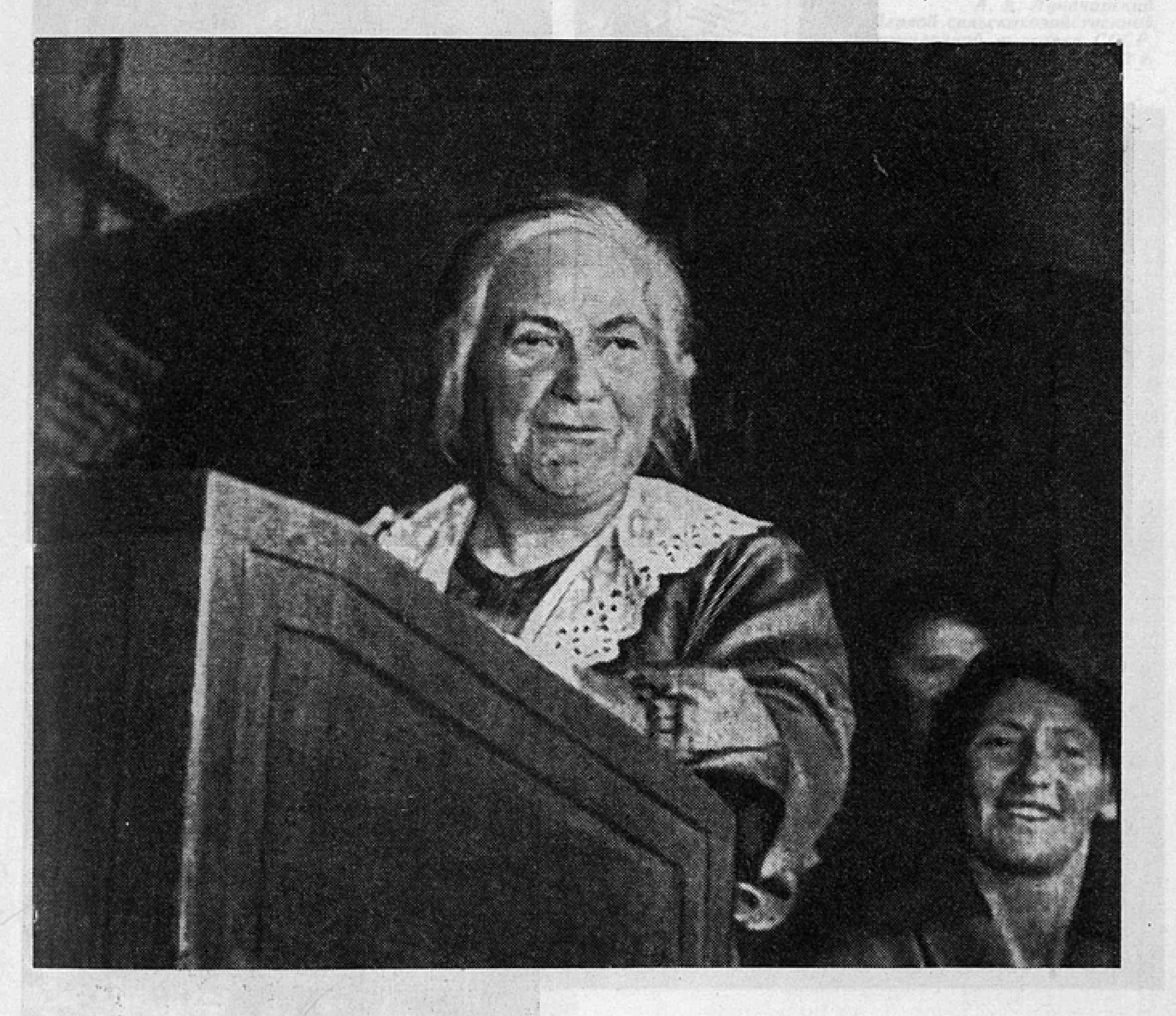
К этому времени относится возобновление руководством ВФКО[2] выпуска киножурнала, который должен был систематически освещать наиболее важные события политической, хозяйственной и культурной жизни страны, сообщать новости из-за рубежа.

* Продолжение. Начало см. в № 9.

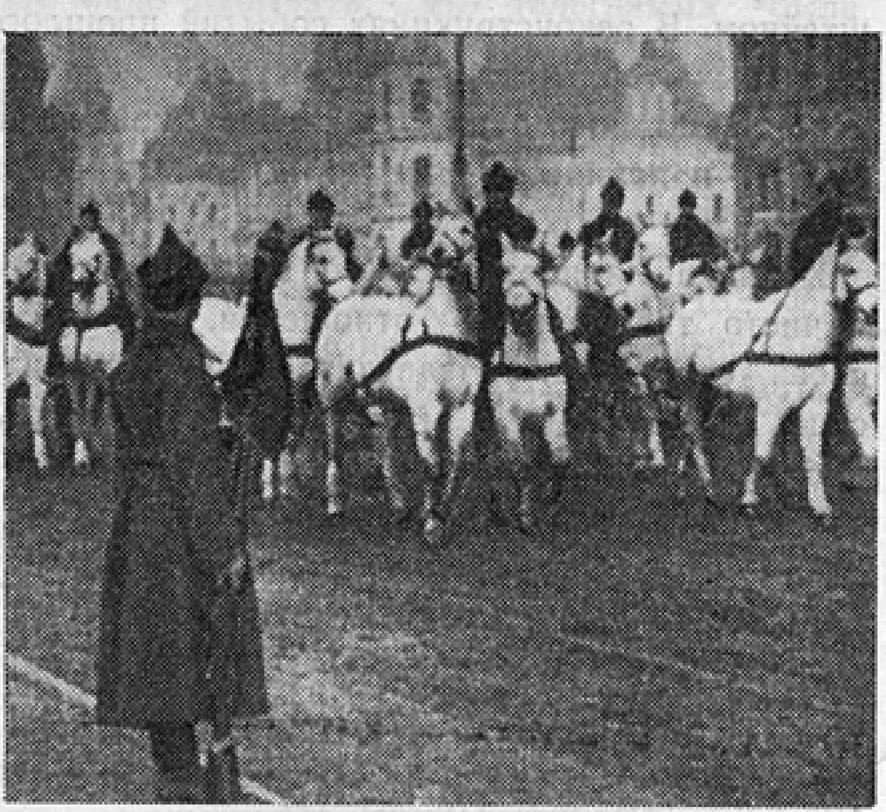
[1] Сб. «Самое важное из искусств. Ленин о кино». Изд. 2-е, доп. М., 1973, стр. 163.

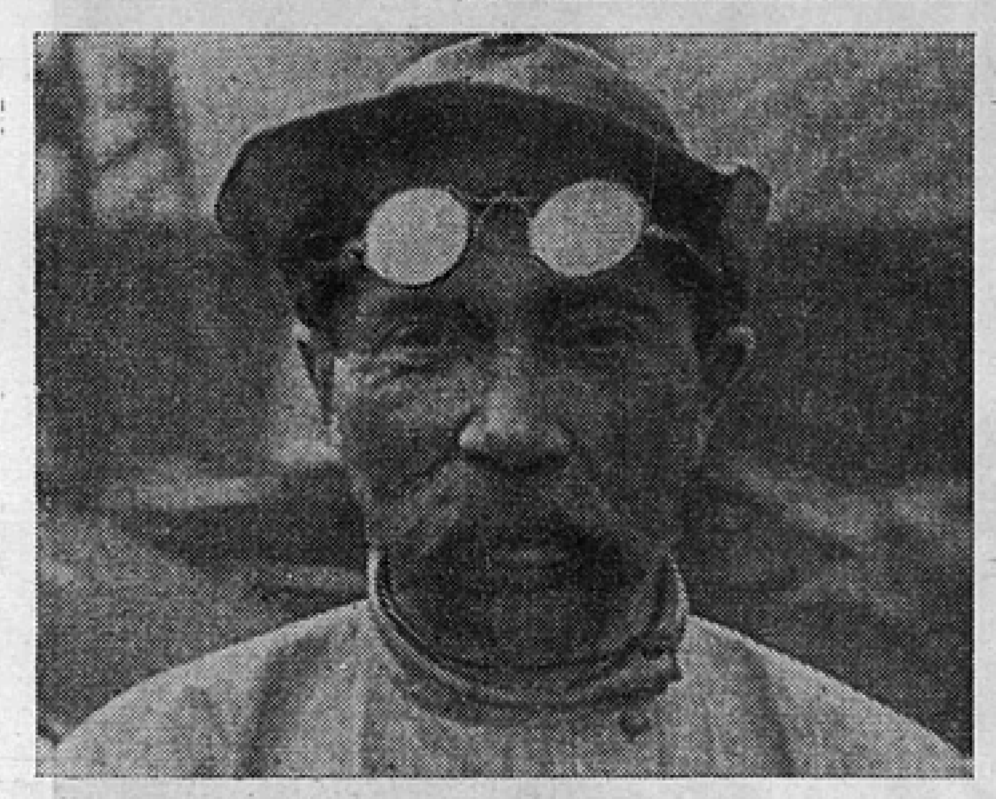
[2] Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса.

Выступление на IV конгрессе Коминтерна члена исполкома Коминтерна Клары Цеткин. «Киноправда» № 14, 1922 г.



На снимках:
Празднование 5-й годовщины
Великого Октября в Москве.
«Киноправда» № 13, 1922 г.





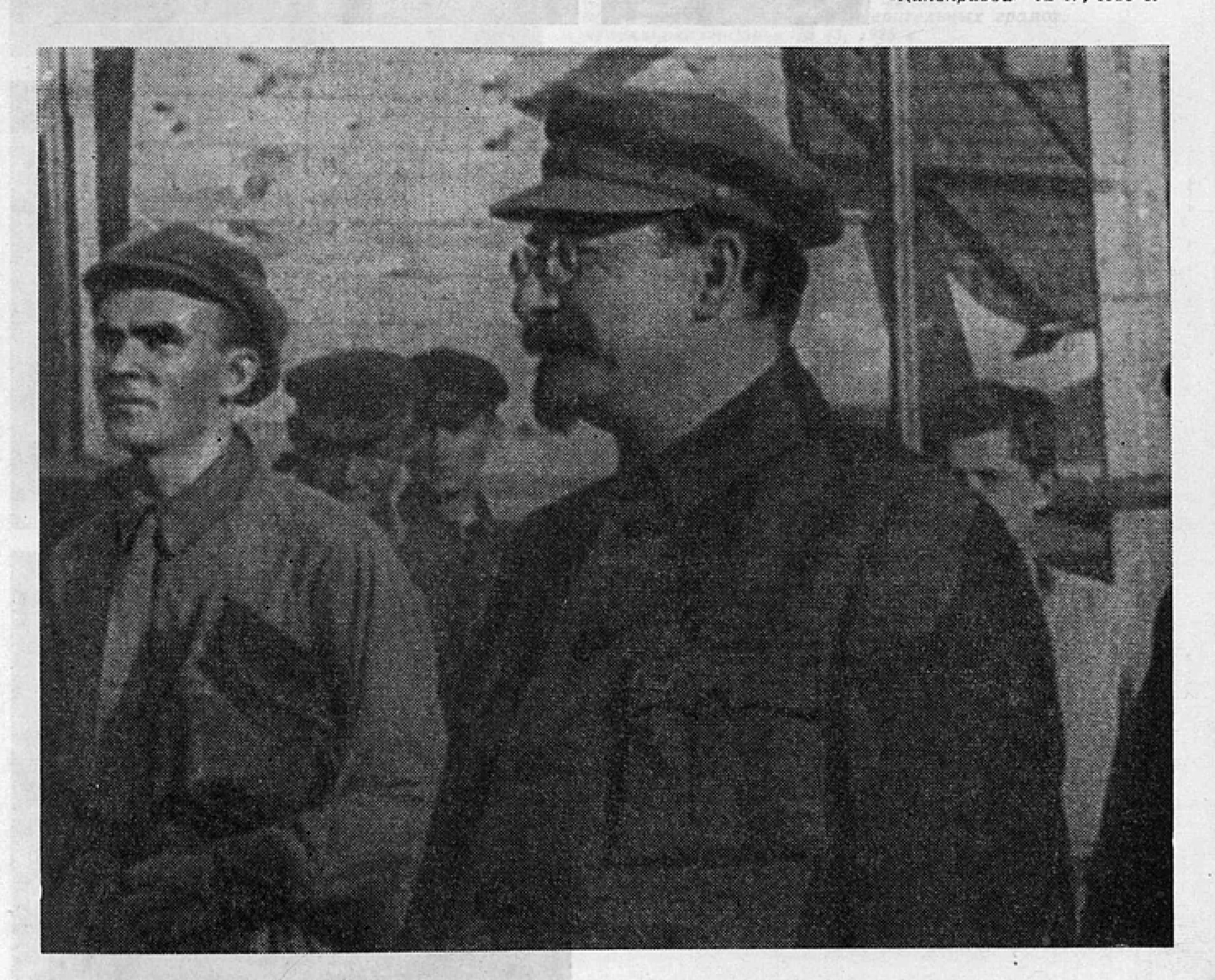
Сталевар (киносюжет, посвященный II конгрессу Профинтерна). «Киноправда» № 14, 1922 г.

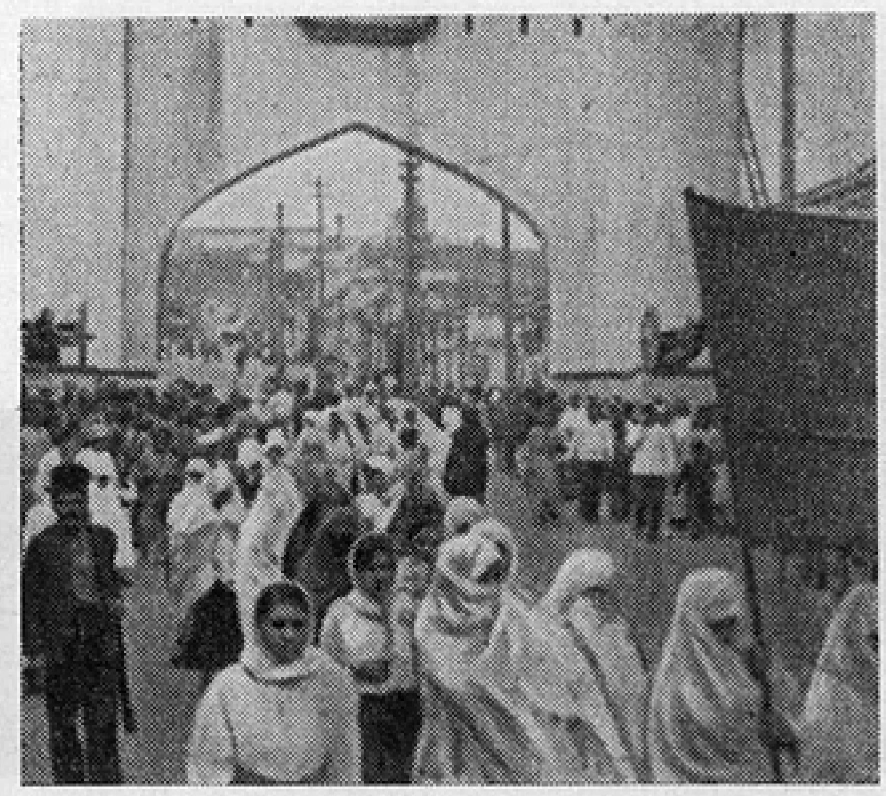
Красная площадь 7 ноября 1923 года. «Госкинокалендарь» № 9, 1923 г.

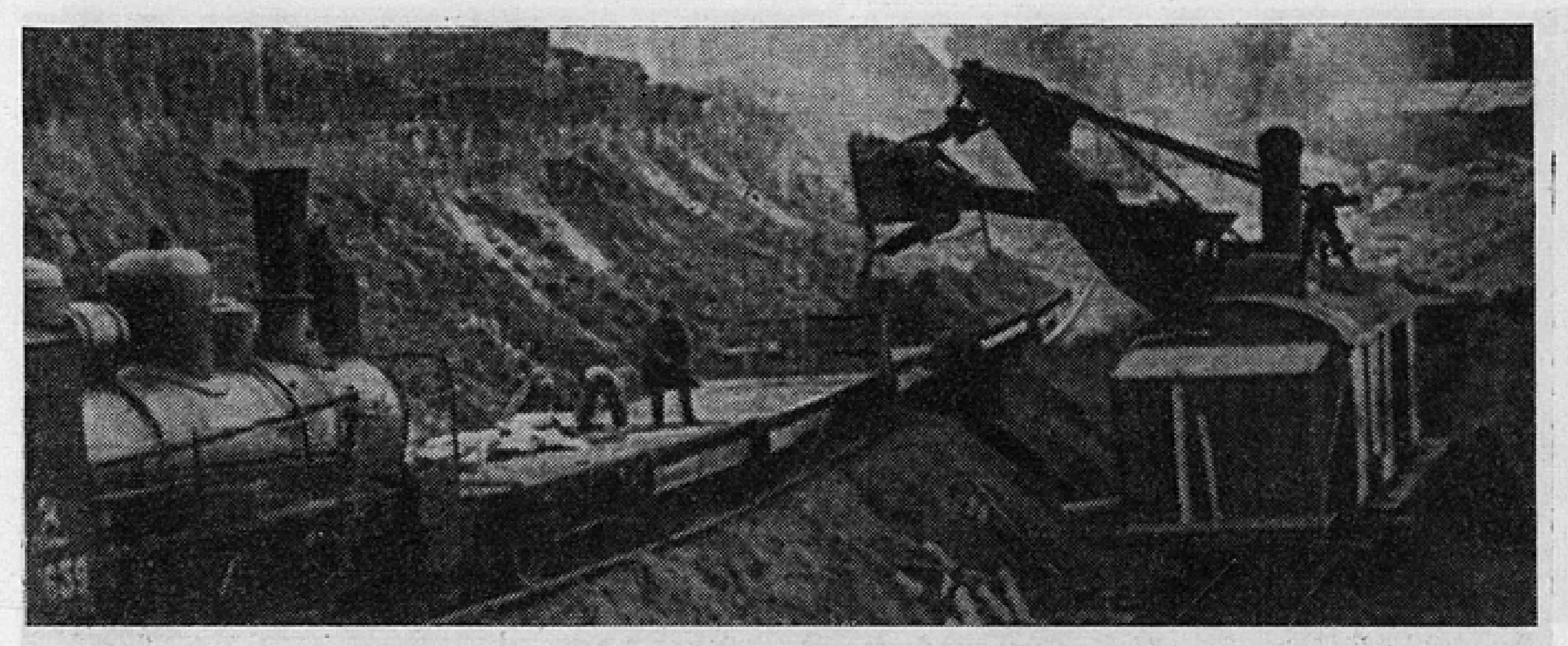
Пионеры приветствуют IV конгресс Коминтерна. «Киноправда» № 14, 1922 г.

Танки на хозяйственных работах по благоустройству Ходынского поля в Москве. «Киноправда» № 7, 1922 г.

А. В. Луначарский
на Первой сельскохозяйственной
и кустарно-промышленной выставке СССР.
«Киноправда» № 17, 1923 г.



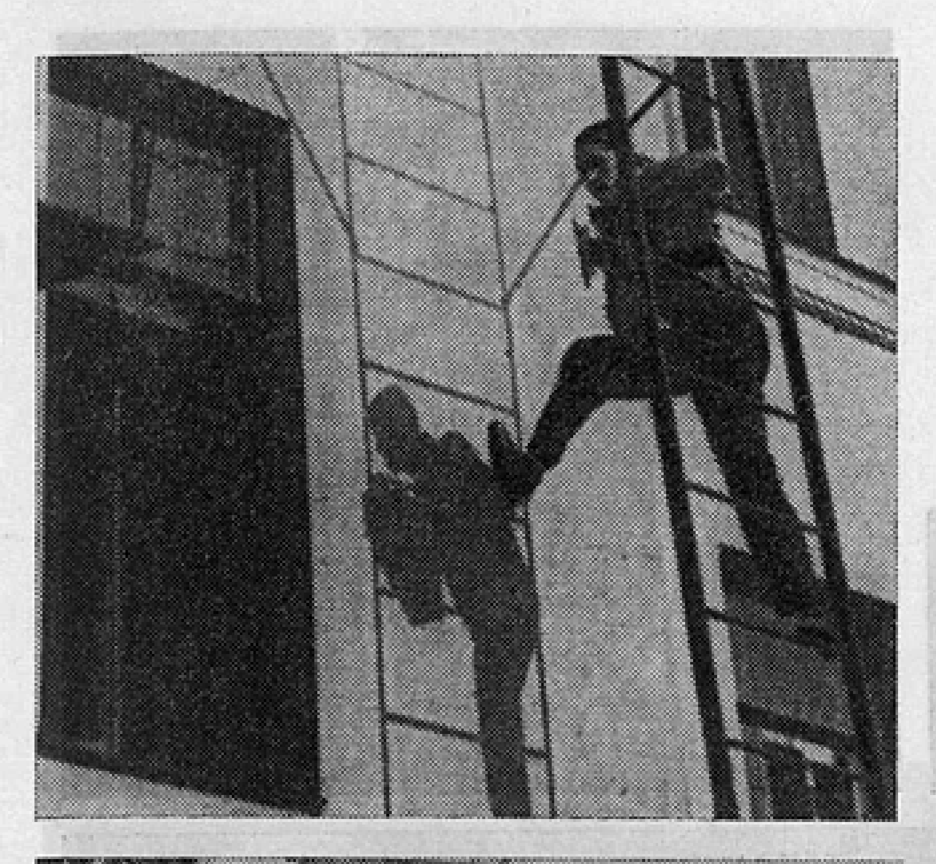




1920 г. Демонстрация женщин азербайджанок в честь I съезда народов Востока в Баку. «Ленинская киноправда» № 21, 1925 г.

Строительство Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки СССР. «Киноправда» № 17, 1923 г.

Открытие памятника К. А. Тимирязеву в Москве у Никитских ворот. «Госкинокалендарь» № 7, 1923 г.

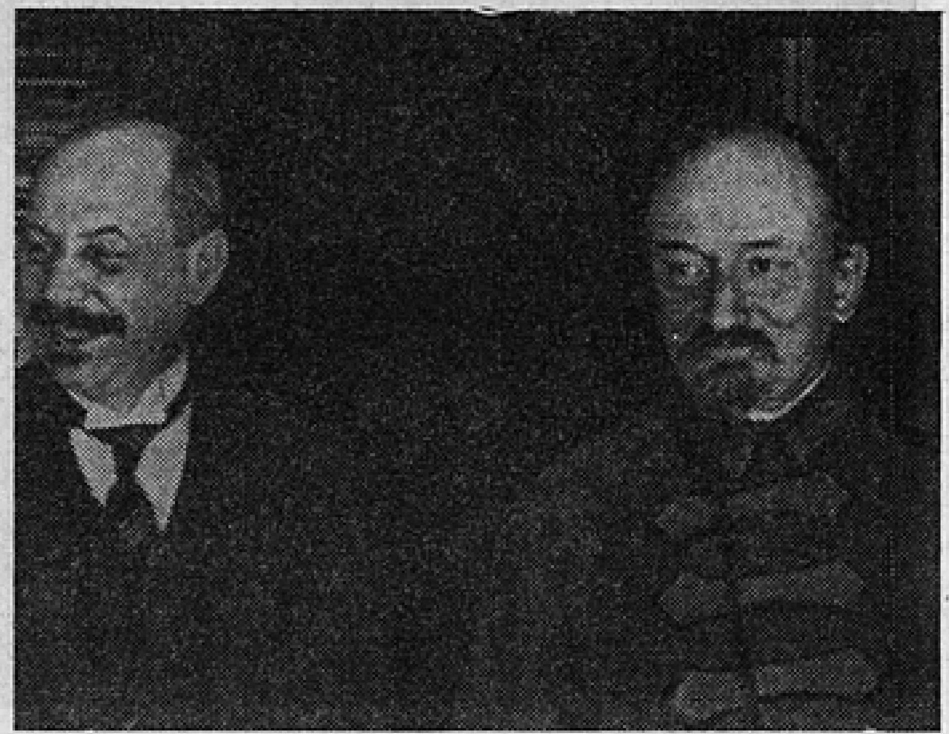


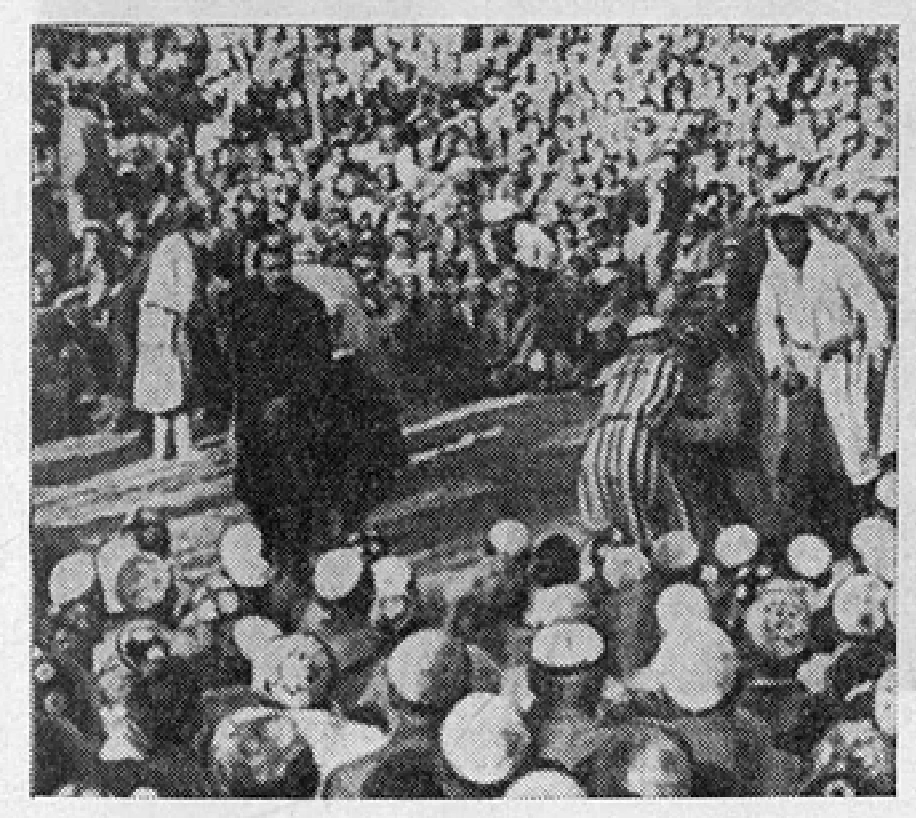
Кинооператор М. Кауфман на съемках очередного выпуска «Киноправды»

Открытие дома крестьянина в Вятке. «Госкинокалендарь» № 9, 1923 г.

Весенний праздник «Сеиль» в Ташкенте. «Госкинокалендарь» № 18, 1924 г.

Наркоминдел Г. В. Чичерин и французский посол Жан П. Эрбетт после церемонии вручения верительных грамот. «Госкинокалендарь» № 43, 1925 г.





Выпуск, посвященный годовщине со дня смерти В. И. Ленина.

На снимке справа: Н. К. Крупская и М. И. Ульянова у гроба Владимира Ильича. «Ленинская киноправда» № 21, 1925 г.

Выпуск такого еженедельного журнала вновь был поручен Д. Вертову, вернувшемуся в ВФКО после почти двухлетней работы в киноотделе агитпоездов ВЦИК.

Первый номер «Киноправды» вышел 5 июня 1922 года. Конечно, сюжеты, помещенные в первом номере, не охватывали и сотой доли событий, происходящих в стране. Но они были злободневны: это открытие первой государственной Каширской электростанции, борьба с последствиями голода, изъятие церковных ценностей, процесс правых эсеров.

Выходу двух первых номеров «Киноправды» была посвящена рецензия в «Правде» от 28 июня 1922 года. В ней говорилось: «До последнего времени работа Кинокомитета была почти незаметна. Это объяснялось отсутствием материальных средств, материалов и необходимых кадров специалистов.

Сейчас, видимо, это положение изменилось к лучшему...

На днях первые два номера «Киноправды» демонстрировались в первом электрохудожественном театре. Эти номера отражают важнейшие, за последнее время, события в республике».

Принимая во внимание, что «Киноправда» делает лишь первые шаги, в статье отмечались и недочеты журнала, в частности, говорилось: «Так, в картине «Изъятие церковных ценностей» взята, почему-то, только Москва. Нет провинции и нет деревни. Другой пробел «Киноправды» — в сюжете Каширка. Демонстрируется торжественное открытие станции, но зрителю не показывается самое главное в этом торжестве — внутренняя работа станции. Это, по нашему мнению, большой недостаток». Однако далее статья «Правды» подчеркивала: «Мы должны отметить ту внимательность и ту любовь к делу, которые проявлены отделом социальной хроники.

Желательно, чтобы «Киноправда» демонстрировалась в рабочих районах Москвы и республики».

Очень скоро в «Правде» (14 июля 1922 г.) появилась еще одна статья — Н. Лебедева «Внимание кинематографу!», в которой отмечалась, в частности, роль «Киноправды» как средства массовой агитации и пропаганды, и подчеркивалось:

«...усовершенствуйте «Киноправду», рассылайте ее еженедельной в сотнях экземпляров по провинциальным экранам — и миллион рабочих и крестьян будут видеть события, а не получать сухую информацию...»

Действительно, что, кроме оперативной хроники, отражающей революционные преобразования тех лет, могло противостоять картинам дооктябрьского репертуара, заполнявшим экраны того времени?

На такую оперативную, политически острую роль и нацеливалась «Киноправда».

За «Киноправдой» внимательно следит партийная печать. Рецензент газеты «Правда» в номере от 2 сентября 1922 года подробно анализирует первые восемь номеров «Киноправды»: «В отношении «Киноправды» можно ставить вопрос лишь так: в какой мере и достаточно ли умело используется тот громадный агитационный материал, который дает нам советская действительность, хотя бы в главных ее этапах?

Вчерашний показательный сеанс «Киноправды» (восемь номеров) дал уже достаточный ответ на этот вопрос. Картина нашей жизни довольно полная.

Но, по правде сказать, вся эта картина не делается полновеснее от того, что в нее вклеены «виды Кавказа», с лежащими на солнце дамочками, разные скачки с тотализаторами и азартными нэпмановскими физиономиями и т. п. С успехом можно было бы использовать купленную кинопленку, скажем, на съемку быта рабочих, домов отдыха, тех или иных процессов нашего заводского труда...

Превосходно составлена картина «Тов. Яковенко в Сибири». Здесь мы видим нашего наркома земледелия с сумкой, в красноармейской шапке, трясущегося на простой деревенской телеге по бесконечным проселкам или окруженного доверчиво-внимательными лицами крестьян.

В картине «Демонстрация по поводу процесса эсеров» — нет ни одного удачного снимка, который показал бы ее действительную грандиозность. Это упущение серьезное.

В общем и целом наша «Киноправда» смотрится с большим интересом и нисколько не утомляет. С внешней стороны (четкость съемки и надписей) фильма выполнена хорошо».

Рядом с Дзигой Вертовым оказались единомышленники — операторы И. Беляков и М. Кауфман.

Воспитанник 1-й Государственной кинематографической школы Иван Беляков участвовал в съемках агитфильмов «Железная пята», «Серп и молот», работал у В. Гардина и имел вторую специальность художника-графика. Беляков принимал непосредственное участие в создании мультфильмов — «Сегодня», «Бюллетень о здоровье В. И. Ленина» и другие. Позже он целиком перешел на операторскую работу.

По эволюции структуры «Киноправды», улучшению качества изобразительного решения можно проследить творческий путь оператора М. Кауфмана. Это он, а затем И. Беляков, П. Зотов, Б. Франциссон — были теми «киноками», которые снимали на пленку события своего времени. Изобретая бесчисленные приспособления для съемок с движения, для покадровой и обратной съемки, съемки рапидом, кадров с необычным ракурсом, они расширили арсенал изобразительных средств, сумев по-настоящему оживить «Киноправду», поднять культуру документального экрана.

Новшества вторгались не только в область киносъемок, но и в технику копирования фильмов, оптической печати, впечатывания титров.

Первой по-настоящему крупной победой «Киноправды» был выпуск, посвященный В. И. Ленину, в котором Дзига Вертов попытался раскрыть образ Владимира Ильича как руководителя первого в мире социалистического государства и вождя мировой революции.

Собранный воедино весь имеющийся документальный материал, связанный с В. И. Лениным, был смонтирован Д. Вертовым просто, доходчиво и производил огромное эмоциональное впечатление.

Ленинская «Киноправда» явилась произведением, понятным и близким любому человеку, она стала образцом высокого публицистического киномастерства.

В начале двадцатых годов появляются новые периодические издания. В 1923—1924 годах «Севзапкино» выпустило несколько номеров своего киножурнала, который в 1924 году продолжил свою жизнь под названием ленинградский «Госкинокалендарь». В 1924—1925 годах кинопериодику начали выпускать «Кино — Москва», «Пролеткино», ростовский Госкинокомсомол. Эти журналы, хотя и способствовали развитию экранных информативных средств, к сожалению, были однотипны по содержанию и форме.

На страницах газеты «Правда» неоднократно поднимался вопрос об объединении всей кинохроники в единый мощный организм со своим корреспондентским пунктом, обменом с международными организациями и т. д.

Только с созданием организации «Совкино» появилась возможность выпускать вместо журналов отдельных ведомств централизованные киноиздания.

Одним из них стал «Совкиножурнал». Первый его номер был выпущен в мае 1925 года.

Окончание в следующем номере

А. Муравьев

Кинематограф на службе революции

По страницам документов

Еще в начале нашего века, в мелькающих кадрах целлулоидного «кинемо», В. И. Ленин сумел разглядеть заряд огромной агитационной и нравственно-духовной силы будущего искусства. После победы революции пристальное внимание В. И. Ленина привлекала кинохроника.

Подлинный документ-факт даже неграмотному человеку мог наглядно показать, «что такое наша революция, каковы ее желания, как смот-

рит она на весь окружающий мир»[1]. Рекомендуя начинать производство советских фильмов с хроники, В. И. Ленин подчеркивал, что она должна быть яркой, образной, страстной партийной публицистикой, в духе лучших советских газет. Готовые картины Владимир Ильич предлагал «давать на просмотр старым марксистам»[2] во избежание ошибок или неточностей при освещении тех или иных событий. Не меньшее внимание, чем созданию фильмов, Ленин уделял вопросу продвижения «здорового кино» в массы рабоче-крестьянской и красноармейской аудиторий. Благодаря его постоянной помощи и заботе в трудные годы гражданской войны была создана специальная сеть киноустановок в клубах и агитпунктах, на вокзалах и пристанях, в системе агитпоездов и пароходов ВЦИКа.

Трудно, практически невозможно найти такой участок кинопроизводства, где не ощущалось бы ленинское влияние, его помощь, поддержка, совет.

Многочисленные исследования советских историков кино, мемуары старейших кинематографистов дают богатый фактический материал, свидетельствующий о роли В. И. Ленина и партии в деле развития кинематографической промышленности, активизации кинематографа как могучего средства воспитательной и идеологической работы.

Задача данной статьи — рассказать на примере конкретных фактов и документов о широком использовании партией кинематографа в работе с массами рабочих и крестьян, солдат и матросов.

●

В сознательности народных масс В. И. Ленин видел главное условие преодоления всех трудностей, выпавших на долю страны после победы социалистической революции. Особое значение в эти первые годы приобрела агитационно-пропагандистская работа среди населения городов и сел. «...мы находимся в войне, и судьба революции решится исходом этой войны, — указывал В. И. Ленин. — Это должно стать первым и последним словом нашей агитации, всей нашей политической, революционной и преобразовательной деятельности»[3].

Одной из форм этой деятельности явилось использование кинематографа. В сложных условиях военного времени кинохроника и агитфильмы демонстрировались в первую очередь там, где они были особенно нужны. Их можно было встретить на экранах рабочих и красноармейских клубов, национализированных кинотеатров, в вагонах агитпоезда или на палубе специального парохода, а иногда и просто под открытым небом — на улицах, площадях, скверах. Во весь голос прозвучал в те дни призыв В. Маяковского: «Искусство должно быть сосредоточено не в мертвых музеях-храмах, а повсюду — на улицах, в трамваях, на фабриках, в мастерских и рабочих кварталах». К концу гражданской войны наглядная киноагитация вышла прямо на улицы.

Документальную хронику можно было посмотреть в одном из скверов Москвы или около Брянского вокзала. Экраном служила стена противоположного дома. По словам кинодраматурга Г. Гребнера, это были боевые кинопрограмы, собиравшие тысячные толпы зрителей[4]. Для мобильности кинопропаганды в черте города использовались различные передвижные средства — вагоны, платформы, грузовики. «Введение в практику агиттрамвая считать целесообразным»[5], — читаем мы в одном из протоколов МК РКП(б) от 14 мая 1920 года. Помимо Москвы, агитация «на колесах» применялась и в Киеве.

Нередко киносеансы стихийно перерастали в митинги. Многие хотели послушать ораторов, лекторов, выяснить наболевшие вопросы. Известный хроникер Г. Болтянский вспоминал об одном из таких сеансов в петроградской «Паризиане»: «Но стоило появиться хронике, как волнения водворялись в зале. Публика разбивалась на группы, партии, свистала, кричала, аплодировала; переругивались друг с другом, митинговали и кончали политические дискуссии уже на улице»[6]. Особенно острой была реакция на фильмы, в той или иной мере искажающие современные события. Так революционная аудитория резко отрицательно отнеслась к тенденциозно снятой скобелевским комитетом хронике «К открытию Учредительного собрания». Показанная в январе 1918 года в московском «Форуме» лента вызвала «грандиозный скандал, закончившийся дракой»[7]. Не удалась попытка пристроить фильм и в «Казино Рома»: четыре красноармейца потребовали прекратить демонстрацию фильма. Остальные кинематографы —«Колизей», «Модерн» и «Унион»— сами отказались от показа контрреволюционной картины.

Отдавать экран буржуазным политикам и дельцам от кино было нельзя. Важно было

---

[1] Слова В. И. Ленина в записи А. В. Луначарского. — В сб.: «Луначарский о кино». М., «Искусство», 1965. стр. 116.

[2] «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1973, стр. 120.

[3] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 37, стр. 15.

[4] Сб. «30 лет советской кинематографии». М., Госкиноиздат, 1950, стр. 282.

[5] Московский партийный архив (МПА), ф. 3, оп. 1, д. 177, л. 19.

[6] Кабинет киноведения ВГИКа, № 16553, стр. 6.

[7] Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ), ф. 2057, оп. 1, д. 256, л. 10.

срочно наладить пропагандистскую работу в кинематографах. В Петрограде за это взялись лекторы агитпропотдела Петроградского комитета РКП(б), во главе которого стоял К. Г. Аршавский. Они организовали целую серию лекций в петроградских кинотеатрах. Только 12 ноября 1919 года состоялось десять лекций в кинематографах «Паризиана», «Унион», «Художественный», «Пчелка» и «Две маски»[8]. На каждой из них присутствовало от 300 до 500 человек. «Настроение хорошее», — отмечали агитаторы в сводках о состоявшихся выступлениях. 16 ноября 1919 года известная большевичка Людмила Рудольфовна Менжинская читала специальную лекцию в театре кинохроники[9]. Эта работа продолжалась и в последующие дни. «Личное воздействие и выступление на собраниях в политике страшно много значит. Без них нет политической деятельности...»[10], — указывал В. И. Ленин. Помимо кинематографов, агитфильмы и хроника демонстрировались в рабочих клубах. Если до 1917 года в Петрограде их насчитывалось только два, то уже в марте 1919 года — пятьдесят четыре, а в апреле 1920 года их стало сто десять с числом членов свыше восьмидесяти тысяч человек[11]. Демонстрация картин здесь также проходила под контролем государственных органов. Вообще, как отмечал Г. Болтянский, над хроникой был «настоящий партийный советский контроль каждодневный»[12].

В Москве вопросами киноагитации занимались агитаторы МК РКП(б), в том числе Н. Ф. Преображенский. Являясь постоянным

---

[8] Партийный архив Института истории партии Ленинградского обкома КПСС (ЛПА), ф. 1, оп. 1, д. 398, л. 4 об.

[9] ЛПА, ф. 1, оп. 1, д. 398, л. 18 об. Вероятнее всего это был кинотеатр «Мажестик», который, по свидетельству Н. Ф. Григора, по меньшей мере с мая 1919 года специализировался только на показе кинохроники в сопровождении пояснительных лекций (ЛГАЛИ, ф. 3296, оп. 1, д. 4, л. 1 об).

[10] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 47, стр. 54.

[11] Очерки истории Ленинградской организации КПСС, ч. II, Л., «Лениздат», 1968, стр. 127.

[12] Кабинет киноведения ВГИКа, № 17295, л. 9.

Киновагон агитпоезда «Красный казак» (1920 г.)

докладчиком МК РКП(б), он неоднократно выступал перед трудящимися столицы. И здесь на помощь приходило кино! Как впоследствии он вспоминал, рассказ, в сочетании с показом «живых» картин, производил на публику неизгладимое впечатление. Н. Ф. Преображенский трижды выступал в Политехническом музее, в одном из первых национализированных в Москве кинотеатров «Вулкан», а также и в других местах. На одном из таких митингов в Политехническом музее 23 августа 1918 года присутствовал В. И. Ленин. Большинство слушателей были рабочие и солдаты. После выступления В. И. Ленина Н. Ф. Преображенский организовал «демонстрацию картин последних событий на Украине, сопровождая фильм пояснениями. Собрание очень оживленно реагировало на картины разрушения Подола в Киеве»[13] и на другие сюжеты. Просмотр закончился пением «Интернационала». Можно сделать предположение, что В. И. Ленин остался на показ фильмов, хотя в этот вечер у него был еще один доклад. Косвенно это подтверждает и сам Н. Ф. Преображенский, который был постоянным докладчиком МК именно в Городском районе, куда входил Политехнический музей. Он вспоминал, что на одном из его докладов с показом фильмов присутствовали В. И. Ленин и Я. М. Свердлов, которые «дали хорошую политическую оценку моему докладу». Это упоминание находится в архиве С. С. Гинзбурга и цитируется по стенограмме воспоминаний Н. Ф. Преображенского во ВГИКе в октябре 1935 года.

О важности применения кино в пропагандистской работе свидетельствует и тот факт, что 11 января 1919 года Московский комитет РКП(б) принял специальное постановление по докладу Н. Ф. Преображенского «Об использовании кинематографа в деле агитации и пропаганды»[14].

В годы гражданской войны родилась и особая форма политической работы в массах — агитационные кампании в виде «дней» и «недель». Это была ударная партийная агитация, призванная мобилизовать трудящихся на решение экстренных, неотложных задач. Только в 1919—1920 годах в республике было проведено свыше тридцати агитационных «дней» и «недель» по оказанию помощи фронту и усилению работы в тылу. Одной из важнейших агиткампаний в 1919 году явился «День советской пропаганды», прошедший 7 сентября во всей стране. В этот день, как отмечала Н. К. Крупская, «всё внешкольное образование должно быть вынесено на улицу... все... пущено в ход»[15]. Не был забыт и кинематограф. В петроградских кинотеатрах демонстрировалась хроника и агитфильмы. Широко был отмечен «День» и среди военных моряков. 7 сентября работали кинематографы в клубе «Моряк и рабочий», в Морском госпитале — всего в одиннадцати местах[16]. А в это же время по улицам Москвы ездил специально оборудованный «Поезд Центрагита», в одном из вагонов которого был проекционный аппарат. Вечером жители столицы смотрели фильмы на Каланчевской площади.

Дни пропаганды нередко приурочивались к революционным или историческим праздникам. В этих случаях кино старались использовать тематически, чтобы максимально приблизить его к задачам и целям данной агиткампании. В Петрограде все кинопрограммы предварительно рассматривались комиссией, избираемой ЦК РКП(б). Это способствовало активизации работы кинематографов в периоды проведения Октябрьских торжеств, дней Красной Армии, «Памяти жертв 9 января», «Дня Всеобуча», «Недели ребенка» и т. д. По поводу «Недели» А. В. Луначарский особенно отмечал пользу и «непосредственную радость, которую доставят детям устройством празднеств для них»[17]. Здесь следует отметить, что в Петрограде и в Москве, несмотря на трудности военного времени, периодически устраивались детские киноутренники, в прессе высказывались интересные мысли об использовании кино в детской аудитории.

Важнейшей задачей кинематографа в 1917—1920 годах была и оставалась пропаганда идей партии в рабочей и красноармейской аудитории. Одной из сторон этой работы явилось разъяснение трудящимся необходимости введения декрета о всеобщей воинской повинности. Весной 1919 года, когда положение на фронтах было особенно тяжелым, во многих кинотеатрах демонстрировались в начале и в конце сеансов советские лозунги[18]. Характерно, что в период проведения мобилизации в связи с угрозой наступления Юденича на Петроград многие киноработники также изъявили желание вступить в ряды Красной Армии. «Дело революционной обороны — наше общее дело», — заявили они[19]. Когда ЦК РКП(б) признал «Питерский фронт первым по важности»[20], перед агитационной работой была пос-

---

[13] МПА, ф. 3, оп. 1, д. 55, л. 11.

[14] «Из истории кино», вып. 1, М., изд-во АН СССР, 1958, стр. 63.

[15] «Известия ВЦИК», 16 июля 1919 г.

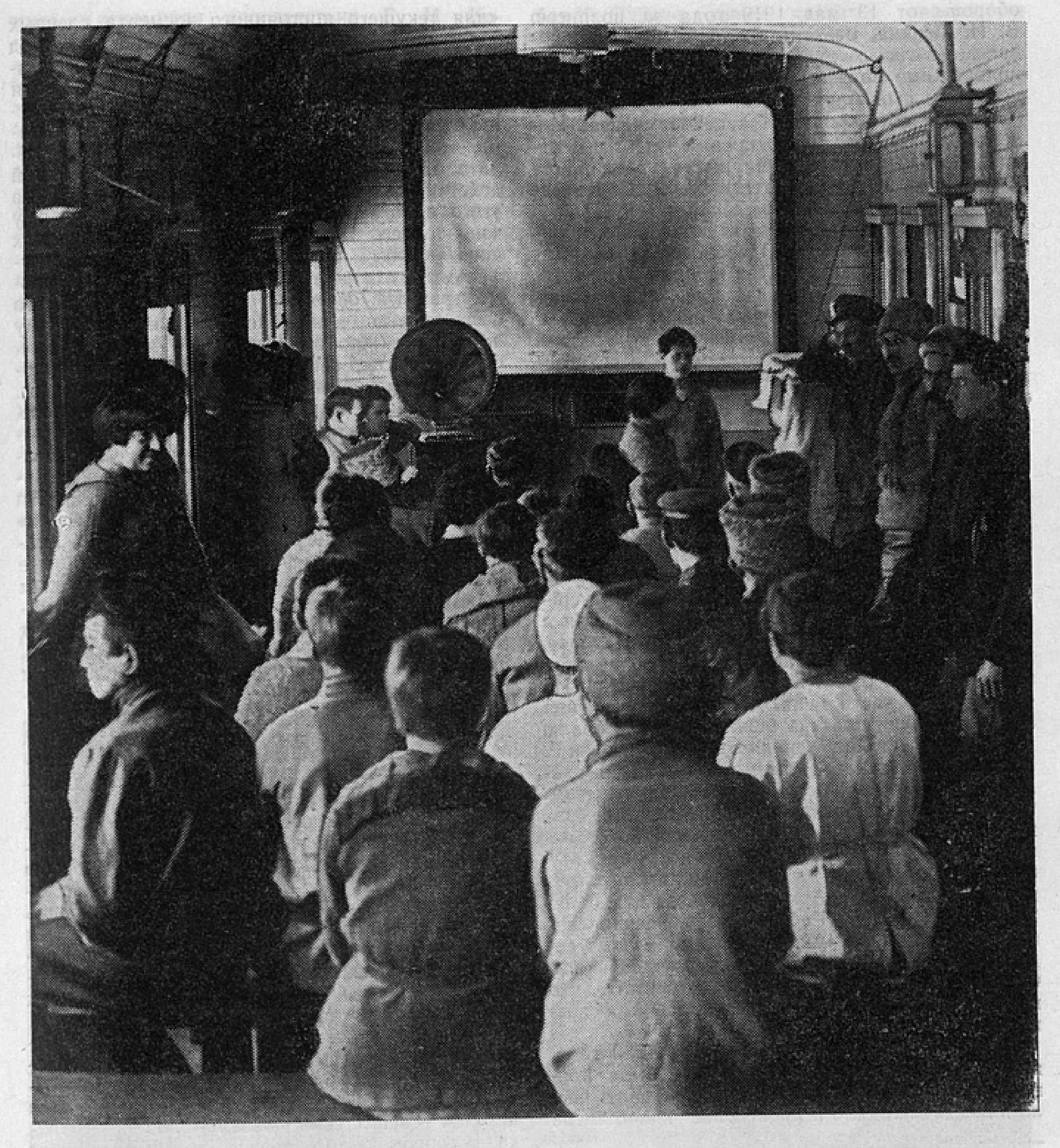
[16] Центральный государственный архив Военно-Морского Флота СССР (ЦГАВМФ), р. 34, оп. 2, д. 28, лл. 10—12.

[17] Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС (ЦПА ИМЛ), ф. 142, оп. 1, д. 100, л. 1

[18] «Известия ВЦИК», 6 мая 1919 г.

[19] «Петроградская правда», 18 октября 1919 г.

[20] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 38, стр. 402.



Лекция в киновагоне агитпоезда ВЦИК «Октябрьская революция» (1919 г.)

тавлена единственная цель — помочь разгромить врага. Одной из важнейших задач стала агитация и пропаганда среди красноармейцев. Тысячи бойцов перебрасывались с одного участка фронта на другой, проходила массовая мобилизация в тылу страны. В связи с этим резко возросло значение средств коммуникаций — железных дорог, водных путей... Именно здесь возникли новые опорные точки коммунистической агитации — агитпункты. Согласно постановлению Совета рабочей и крестьянской

обороны от 13 мая 1919 года за подписью В. И. Ленина, местами создания агитационно-просветительных пунктов определялись железнодорожные вокзалы, станции, а также места крупного скопления войск. Они предназначались для обслуживания красноармейцев, железнодорожников, пассажиров, а также и местного населения. Среди множества задач, возлагавшихся на агитпункты, входило и проведение кинематографических сеансов.

В Петрограде первые агитпункты были образованы на Варшавском, Царскосельском и Николаевском вокзалах [21]. При каждом из них существовали кинематографы, где демонстрировались агитационно-просветительные фильмы: проекционная техника и киноленты выделялись «или из запасов киносекции или путем реквизиции частных аппаратов» [22]. Большая агитационная работа проводилась на распределительном пункте при Варшавском вокзале. Она осуществлялась целой коллегией агитаторов, которую возглавлял П. И. Павловский. Коллегия была основана еще в апреле 1918 года и к январю 1919 года состояла из двенадцати опытных агитаторов агитпропотдела ПК РКП(б) [23]. Помимо общих задач, типичных для многих агитпунктов, коллегия осуществляла еще одну — «агитацию и пропаганду идей коммунизма среди прибывающих военнопленных» [24]. В связи с этим в ее состав был введен ряд агитаторов, недавно вернувшихся из плена, а также прикреплен целый отряд женщин-коммунисток. Их общее число часто менялось ввиду усиления или ослабления притока беженцев и к февралю 1919 года составило двадцать пять человек [25]. В задачу агитпункта, помимо киносеансов, входило еженедельное чтение докладов по текущему моменту, распространение газет и брошюр. Одновременно проводилась и вербовочная работа. «В январе (1919 года. — *А. М.*) бывали дни, — читаем мы в одном из отчетов, — когда в Красную Армию записывалось по 20—30 человек» [26]. Работа среди военнопленных — одна из важных интернациональных задач нашей партии в годы гражданской войны. Сегодня мы можем с гордостью отметить, что и кинематограф внес в ее решение свой посильный вклад.

В дальнейшем, начиная с апреля 1920 года, вся работа среди военнопленных была полностью передана в ведение агитпунктов. В число их задач входило и проведение киносеансов «для текущего постоянного элемента пленных и беженцев». Здесь же разъяснялось, что «под постоянным элементом разумеются те беженцы, которые в силу существующей обстановки не могут сразу выехать на родину и вынуждены ожидать отъезда 2—3 месяца» [27]. Естественно, что за этот срок многое можно было сделать для того, чтобы правда революционной действительности дошла до сердец тех, кто до этого мало знал о Советской России. Поэтому чаще всего на экранах в импровизированных кинотеатрах показывалась хроника и агитфильмы из жизни Красной Армии. Для многих зрителей, одетых в солдатские шинели, это были первые киносеансы в жизни. Поэтому особенно важно было показать яркие, острые, боевые ленты, способные повести за собой людей. Эту роль во многом выполняли агитфильмы. По образному выражению Демьяна Бедного, они были подобны снаряду, который, разрываясь, наносил чувствительный удар. Само название этих картин уже говорило об их направленности: «Красноармеец, кто твой враг?», «На фронт!», «Все под ружье!», «Паны-налетчики» и т. д. Действующим лицом этих фильмов становился активный герой, утверждавший новые советские идеалы. Он уже не был случайным знаком, выключенным из общей канвы драматургического повествования. Наоборот, этот герой активно вторгался в действительность, разрешая ее противоречия по законам долга и революционной совести. В агитфильме Л. Кулешова «На красном фронте» красноармеец, доставляя в штаб важный пакет, вступал в схватку со шпионом, гнался за ним в автомобиле, потом по крыше вагона поезда и т. д., пока не одерживал победу. Как вспоминает актриса А. С. Хохлова, участвовавшая в съемке, это был первый фильм, соединивший игровой сюжет с хроникальными кадрами борьбы красных войск с белополяками. Ввиду отсутствия пленки он был отпечатан всего лишь в двух экземплярах, один из которых был сдан в Политотдел Западного фронта [28]. Картина «На Красном фронте» имела необычайный успех как в красноармейских частях, так и в рабочей аудитории.

Не менее интересна и судьба другого агитфильма — «Отец и сын», поставленного И. Перестиани в 1919 году. Эту ленту часто показывали в агитпунктах, хотя тираж ее также был невелик — всего семь экземпляров [29]. «Агитка — доброе, честное слово: ...в нем тепло первых лет труда... молодость моего поколе-

---

[21] «Петроградская правда», 7 июня 1919 г.

[22] Сборник декретов и постановлений рабоче-крестьянского правительства по народному образованию, вып. II. ГИЗ, 1920, стр. 224.

[23] ЛПА, ф. 1, оп. 1, д. 399, л. 7.

[24] Там же.

[25] Там же.

[26] Там же, л. 8 об.

[27] Центральный государственный архив РСФСР (ЦГА РСФСР), ф. 2313, оп. 2, д. 194, л. 25.

[28] Записано автором со слов А. С. Хохловой в феврале 1976 года.

[29] Кабинет киноведения ВГИКа, № 15718.

ния», — вспоминал впоследствии Г. М. Козинцев. Не случайно агитки находили такой широкий отклик в красноармейских сердцах. Это учитывалось в работе агитпунктов, число которых росло с каждым годом. Если в 1919 году их насчитывалось 140, то уже в 1920 — 220, а в 1921 — 365 [30]. Упоминание о них мы встречаем не только в Петрограде или Москве, но и на Урале, в Сибири, на далеких станциях Тайга и Зима, в Иркутске, Красноярске и других городах. Только за первый год своего существования, с мая по декабрь 1919 года ими было проведено тысяча сто десять киносеансов [31]. Перемещение агитпунктов с места на место признавалось нежелательным и допускалось, как крайняя мера, «только под угрозой захвата их неприятелем» [32].

Другой формой использования кино являлись красноармейские клубы. К 1 октября 1918 года в Московском военном округе насчитывалось сорок восемь клубов и домов просвещения, а также пять театров и пять кинематографов [33]. К 1 февраля 1919 года уже насчитывалось триста восемьдесят пять армейских клубов [34]. Однако ввиду нехватки аппаратуры фильмы удавалось использовать не везде. Заботы о кинопропаганде возлагались на клубные секции и их инструкторов. В руководстве для инструкторов прямо указывалось, что каждый из них «должен постоянно иметь с собой для справок... список лучших кинематографических лент» [35]. Одновременно отмечалось, что клуб не только источник знаний, но и школа коммунистического воспитания. Всю работу, в том числе кинематографическую, нужно устраивать так, чтобы «все инородные элементы, попав в клуб, незаметно для самих себя начинали мыслить, чувствовать и рассуждать по-новому, чтобы проникались... социалистическим мировоззрением» [36]. «Красноармейцы интересуются кинематографом» — эта мысль практически проходит через все сводки и отчеты о культурно-просветительной работе в армии. Среди них — просьбы выслать лектора, предоставить аппарат (хотя бы на время), выдать новые кинофильмы.

[30] «Искусство кино», 1970, № 8, стр. 29.
[31] ЦГА РСФСР, ф. 2313, оп. 2, д. 154, л. 4.
[32] ЛПА, ф. 1, оп. 1, д. 466, л. 3 об.
[33] Партийно-политическая работа в Красной Армии (апрель 1918—февраль 1919). М., изд-во Министерства обороны СССР, 1961, стр. 157.

[34] «Известия ВЦИК», 23 февраля 1919 г.
[35] Центральный государственный архив Советской Армии (ЦГАСА), ф. 8, оп. 1, д. 91, л. 7 об.
[36] Там же, л. 16.

Передвижной экран во дворе Кинокомитета в Малом Гнездниковском переулке (начало 20-х гг.)

Анализируя сохранившиеся сводки, можно отметить характерную и очень важную деталь: сами красноармейцы просили чаще показывать фильмы в сочетании с лекцией, выступлением агитатора. Это существенная деталь, в ней отразился огромный интерес к знаниям, желание посмотреть и послушать, докопаться до истины. Для большинства зрителей эти просмотры были первыми уроками политграмоты. Учитывая тягу красноармейцев к кинематографу, по соглашению ПУРа с Наркомпросом республики в определенные дни и часы в обычных кинотеатрах от 30 до 50 процентов мест выделялось для красноармейцев и матросов. В Петрограде только за полтора месяца существования Губагитпросветом было отпущено более восемнадцати тысяч билетов в кинематографы «для более целесообразного и интенсивного обслуживания красноармейских частей» [37].

Сейчас трудно поверить в то, что к первой годовщине Красной Армии тираж всех созданных к празднику агитфильмов составил только шестьдесят пять экземпляров. Но эти шестьдесят пять экземпляров проделали огромный путь по киноэкранам тех лет, заслужили добрую память о себе.

Перечитаем выступления В. И. Ленина на многочисленных митингах в 1918—1920 годах, в них звучат постоянные призывы разъяснять воинам правду о зверствах и грабежах, чинимых белогвардейщиной, вскрывать вред дезертирства, укрывательства, бороться за укрепление фронта и тыла, за топливо, за паровозы, за хлеб. «Кажется, что это борьба только за хлеб; на самом деле это — борьба за социализм» [38].

Эти идеи и несло новое искусство. В агитфильме «Глаза открылись» отсталый рабочий шел на фронт добровольцем; в «Беглеце» бежавший из части боец возвращался в Красную Армию. Тема последнего фильма, а также ленты «Дезертир» была предложена заместителем председателя РВС Э. М. Склянским, который, по нашим данным, входил в состав жюри по отбору сценариев и фильмов к годовщине Красной Армии [39]. В. Маяковский написал сценарий агитфильма «На фронт!». По его словам, это была агиткартина, «исполненная в кратчайший срок и двинутая в кино, обслуживающее армии, дравшиеся на польском фронте» [40].

Велика была революционизирующая сила искусства. Сейчас трудно без волнения читать скупые строчки отчетов о выступлениях на фронте, когда красноармейцы после лекций просили «дать им книги Шекспира и писателей» [41], о которых они только что узнали. Современники вспоминали, как после просмотра спектакля «Дон-Карлос» в Петрограде красноармейцы уходили на борьбу с Юденичем с лозунгами — «Долой герцога Альба!» [42]. Популярность революционного искусства, в особенности кино, вызывала бешеную злобу в белогвардейском лагере, тоже стремившемся использовать кинематограф в своих «пропагандистских» целях. Представитель ЦК РКП(б) И. К. Наумов, проехавший по многим районам Сибири, только что отбитым у колчаковцев, писал в феврале 1920 года: «Колчаком с целью агитации посылались в глухие уголки Сибири «антибольшевистские выставки», возили с собой они литературу, снимки со «зверств» большевиков, снимки «надругательства» большевиков над церковью, попами и т. д.» [43]. В частном ателье Д. И. Харитонова в Одессе снимались белые контрреволюционные киноагитки. «Свой» кинооператор даже был в отряде Махно. Естественно, что киноизмышлениям белогвардейцев нужно было противопоставить активную красную агитацию. «Надо разъяснить, — писал В. И. Ленин, — что либо Колчак с Деникиным, либо Советская власть... середины нет; середины быть не может» [44]. Вот почему Владимира Ильича весьма заинтересовали материалы, привезенные известным юристом А. Г. Гойхбаргом, выступавшим государственным обвинителем на процессе над колчаковскими министрами.

В июне 1920 года, вернувшись из Омска, А. Г. Гойхбарг показал В. И. Ленину ряд документов и фотографий судебного процесса. В записке Д. И. Лещенко 12 июня 1920 года В. И. Ленин писал: «...*Немедленно* приготовить снимки с этих фотографий и документов, наряду с краткими комментариями тов. Гойхбарга, для составления ряда картин для *кинематографов* для самого широкого распространения. Об исполнении извещать меня два раза в неделю» [45].

Разоблачению белогвардейцев и интервентов был посвящен ряд агитфильмов, созданных на Украине, — «В царстве палача Деникина»,

---

[37] ЛПА, ф. 1, оп. 1, д. 466, л. 2 об.
[38] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 36, стр. 449.
[39] Бюллетень отдела производства Московского кинокомитета от 24 февраля 1919 года (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 12, л. 25).
[40] В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13 томах. М., 1959, т. 12, стр. 126.
[41] ЦГАСА, ф. 8, оп. 1, д. 105, л. 2 об.
[42] «Мария Федоровна Андреева. Переписка, воспоминания, статьи, документы». М., «Искусство», 1968, стр. 442.
[43] В. С. Листов. Начало всех начал. М., БПСК, 1973, стр. 69.
[44] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, стр. 47.
[45] «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». Цит. изд., стр. 25.

«Польская шляхта», «Пауки и мухи», «Красная репка» и другие. В сатирической форме в них высмеивались тупость «головного атамана» Петлюры, позерство и беспредельная жестокость Деникина, разоблачались и другие враги революции[46]. Интересно отметить, что уже этим ранним украинским фильмам были присущи элементы национального своеобразия. Пусть в примитивной форме, но в них уже находили отражение национальная среда, быт и природа Украины. Действенность этих небольших лент вызвала ненависть в неприятельском лагере, чья киноагитация оказалась неспособной поднять дух «белого воинства».

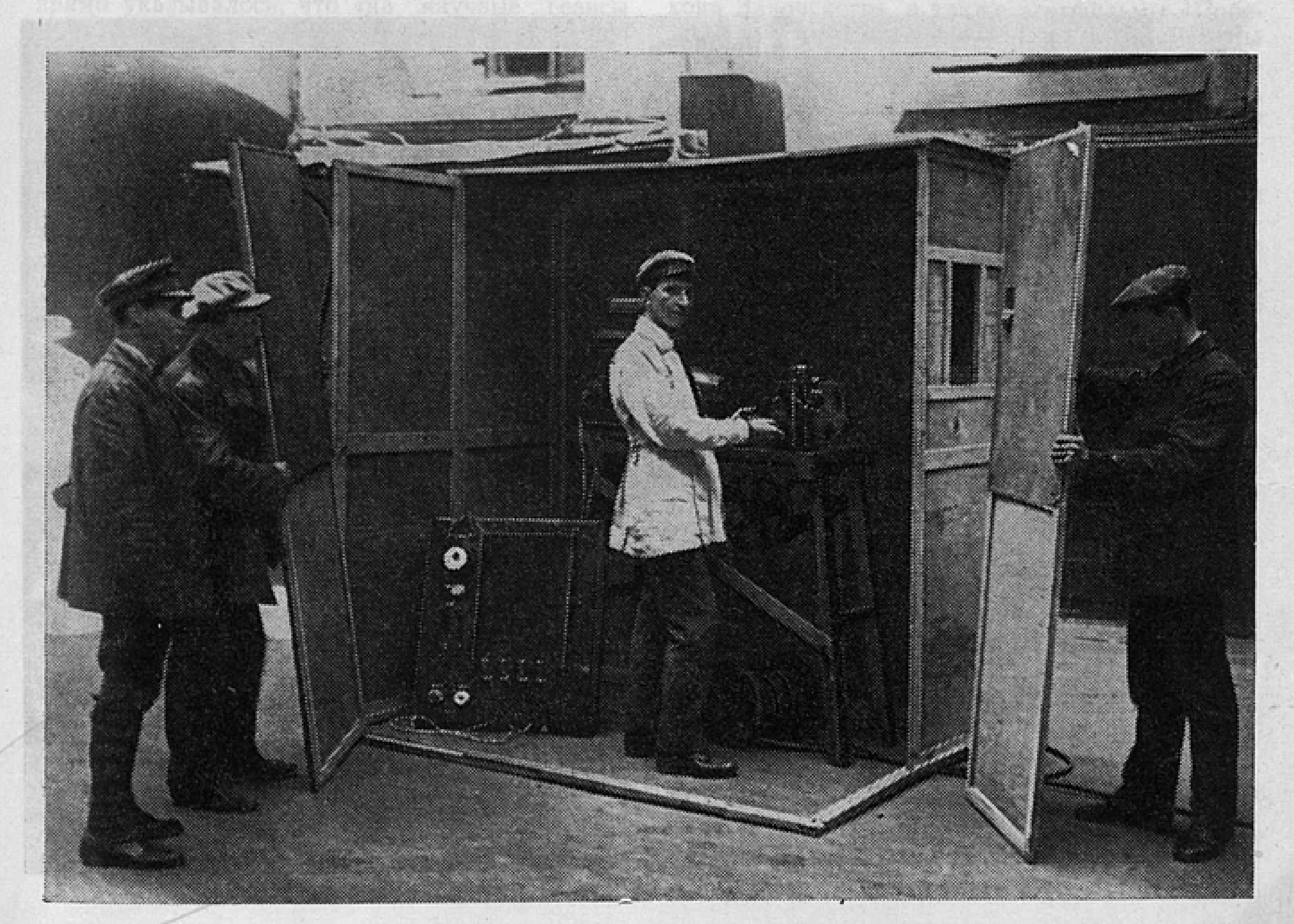
После захвата Деникиным Одессы, в сентябре 1919 года, белая контрразведка уничтожила шесть разоблачительных агитфильмов, в том числе «Четыре месяца у Деникина», «Пауки и мухи», «Паразиты», «Красные по белым» и другие[47]. Многие актеры были арестованы, избиты, против режиссера П. Чардынина возбуждали политическое дело, а комендант кинофабрики П. Инсаров был расстрелян. Так новое киноискусство вступало в открытую борьбу за идеи революции. Оно требовало от художников максимальной отдачи сил, преданности делу, которому они служили. Недаром для многих из них работа в раннем советском кино послужила хорошей школой идейной закалки, которая не раз пригодилась им в дальнейшем. Режиссер А. Пантелеев, поставивший в Петрограде по сценарию А. В. Луначарского агитфильм «Уплотнение», впоследствии вспоминал, как косо посматривали на него и актеров — участников съемок многие из тогдашних его сослуживцев, громко шептавшие: «Вот наши новые большевики!»[48]

Активно использовался кинематограф и среди моряков революционной Балтики. Эта тема

[46] «Вопросы киноискусства». Вып. 7. М., изд-во АН СССР, 1963, стр. 196—209.

[47] «Из истории кино». Вып. 1, цит. изд., стр. 71.

[48] Рукопись А. П. Пантелеева, хранящаяся в библиотеке Ленинградского Дома кино, № 30924, стр. 7.



Передвижная кинобудка во дворе Кинокомитета (начало 20-х гг.)

как-то выпала из поля зрения исследователей, хотя важность ее очевидна. Кто не помнит замечательные кадры из фильма В. Вишневского и Е. Дзигана «Мы из Кронштадта», в которых пафос революции, ее романтика и героизм были переданы предельно строго и достоверно!

Одним из первых, кто побывал на Балтийском флоте после победы социалистической революции, был М. Кольцов. 1 и 2 февраля 1918 года он вместе с оператором П. Новицким снимал моряков на бывших царских яхтах «Штандарт» и «Полярная звезда», которые теперь превратились в резиденцию матросских политических организаций [49]. Одновременно М. Кольцов вел переговоры о демонстрации лент Скобелевского комитета в целях просветительной работы среди моряков. Однако по-настоящему активное использование кино началось лишь с момента создания 5 февраля 1919 года Политотдела Балтфлота, перед которым была поставлена задача «централизации, объединения и повышения уровня агитационно-просветительной работы на флоте» [50]. В состав Политотдела входил киноотдел, а также коллегия агитаторов, состоящая из лекторов Политотдела и представителей партийных коллективов судов и береговых частей. К агитационной работе в коллегии привлекались все желающие моряки-коммунисты. С октября 1919 года деятельность агитаторов проходила под руководством Политуправления Петроградского военного округа [51].

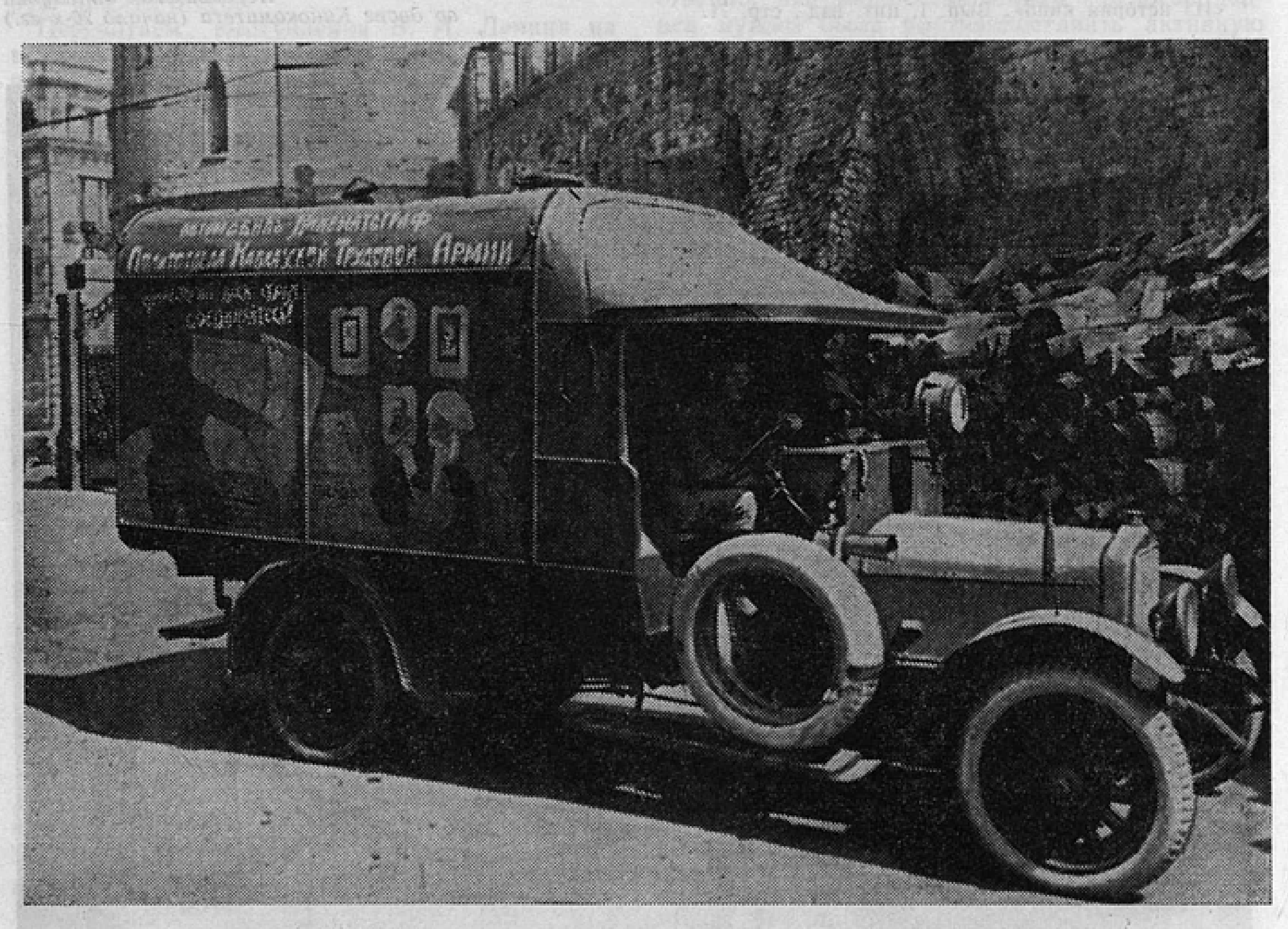
Агитационная работа средствами кино осуществлялась преимущественно в трех направлениях: демонстрация фильмов в гарнизонных кинотеатрах, в укрепленных фортах и на кораблях Балтийского флота. С этой целью в ряде фортов были установлены новые аппараты, доставка кинолент и оборудования осуществ-

[49] «Из истории кино». Вып. 9, М., «Искусство», 1974, стр. 33.

[50] «Балтийские моряки в борьбе за власть Советов в 1919 году». Л., 1974, стр. 27—28.

[51] ЛПА, ф. 1, оп. 1, д. 466, л. 5 об.

Внешний вид агитационного киноавтомобиля Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса (начало 20-х гг.)



лялась по согласованию с Кинокомитетом. Из сухопутных точек можно выделить киноустановки, работавшие в Первом морском береговом отряде, во Втором Балтийском отряде, в клубе «Моряк и рабочий», а также в петроградских армейских кинотеатрах и в Ораниенбауме. Особенно активно работал гарнизонный кинотеатр, находившийся в здании Кронштадтского сухопутного манежа. Здесь фильмы демонстрировались от двух до четырех раз в неделю и только начиная с мая 1919 года один раз в неделю — ввиду жестких мер, связанных с ограничением расхода топлива [52]. И тем не менее с марта по июль этого года состоялся показ тринадцати документальных лент и агитфильмов, двадцати трех комедий, а также пятнадцати видовых и десяти научных лент, что в общей сложности составило шестьдесят одну картину. За этот же период в двенадцати частях кронштадтского гарнизона было прочитано восемьдесят восемь лекций, которые «частично иллюстрировались проекционными картинами» [53].

Следует отметить, что среди фильмов, демонстрировавшихся для моряков в гарнизонных кинотеатрах, было особенно много просветительных картин. В одном из документов прямо указывалось, что «на научные сеансы должно быть обращено особое внимание, как на будущий кинематограф-школу» [54]. Во всех центральных кинотеатрах Кронштадта один день в неделю, по понедельникам, демонстрировались только научно-популярные фильмы. Они объединялись в тематические программы и дополняли лекции по вопросам истории революции, литературе, географии, военно-морскому делу, воздухоплаванию, промышленности, сельскому хозяйству, зоологии, медицине, ботанике. Уже одно это перечисление говорит о широком охвате предметов, к изучению которых привлекался кинематограф. Чтение лекций перед сеансами возлагалось на лекторов матросских университетов. Одновременно отмечалось, что «количество дней, посвященных научным киносеансам, подлежит в соответствии с возрастанием к ним интереса постоянному увеличению» [55].

Помимо гарнизонных кинотеатров, моряки смотрели фильмы и в фортах, защищавших подступы к городу. «Красная Горка», «Тотлебен», «Обручев» и «Риф» регулярно снабжались фильмами из фонда Петроградского кинокомитета. Наиболее активно работа проходила в фортах «Красная Горка» и «Тотлебен». В первом из них проекционный аппарат был установлен еще до образования Политотдела Балтийского флота. Во время мятежа, вспыхнувшего 13 июня 1919 года на «Красной Горке», этот аппарат сгорел. Мятеж, как известно, вскоре был подавлен, после чего по решению ПК РКП(б) гарнизоны фортов были пополнены матросами-коммунистами и там еще активнее развернулась партийно-политическая работа. Большую часть картин составляли хроника и агитфильмы. С марта по июль 1919 года в «Красной Горке» было показано пятьдесят три таких фильма, в «Тотлебене» — шестьдесят, «Обручеве» — тридцать три и в «Рифе» — десять [56]. Второе по количеству место занимали комедийные ленты. Сеансы в фортах проходили два раза в неделю.

Сходную картину мы наблюдаем и на кораблях Балтийского флота. Их сводки о показе фильмов представляют особый интерес, так как в них приводятся названия картин. Фильмы смотрели моряки крейсеров «Олег» и «Севастополь», линкоров «Петропавловск» и «Андрей Первозванный», минного заградителя «Нарова» и других кораблей. Это были хроникальные ленты «Пролетарский праздник 1-го Мая», «Похороны Свердлова», «Вскрытие мощей Тихона Задонского», а также агитфильмы «Победа Мая», «Отец и сын», «Дезертир», «Чем ты был», «Последний патрон». Еще довольно высоким был процент дореволюционных картин, среди которых выделяются два фильма Я. Протазанова «Отец Сергий» и «Сатана ликующий».

Так, в сложных условиях военного времени кинематограф находил дорогу к сердцам зрителей. Он способствовал решению важнейших агитационных задач, стоящих перед страной, нес заряд бодрости, увеличивая веру в победу над врагом.

Ленинград

---

[52] Центральный государственный архив Военно-Морского Флота СССР (ЦГАВМФ), р. 34, оп. 2, д. 28, л. 40.

[53] Там же, л. 15.

[54] Там же, л. 16.

[55] Там же.

[56] ЦГАВМФ, р. 34, оп. 2, д. 28, л. 40.

Г. П. Богомяков,
первый секретарь Тюменского обкома КПСС

Главная тема — трудовой подвиг народа

В советской кинопублицистике 70-х годов отчетливо проявляется тенденция к такому экранному рассказу о людях и делах страны, который позволяет подчеркнуть масштаб созидательного труда советского народа, тот масштаб, который по плечу только нашему строю, тот характер отношения к труду, который выработан за шесть десятилетий именно советским человеком. Размах созидательных дел нашего общества, общества развитого социализма, особенно отчетливо виден в наши дни, что и определило такой вот — масштабный, тяготеющий к большим обобщениям — принцип экранного осмысления жизненного материала в лучших работах документалистов последних лет. «Развитой социализм характеризуется соединением достижений научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства, решительным поворотом к интенсивным методам развития экономики, качественно новым уровнем и масштабами производства, позволяющими непосредственно решать задачи создания материально-технической базы коммунизма, обеспечивать непрерывный рост благосостояния трудящихся, добиваться важных успехов в экономическом соревновании с капитализмом», — говорится в Постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции». Постичь эти черты нашего общества, переживаемой нами знаменательной и радостной полосы и стремится сегодня документальный экран, на котором все чаще появляются яркие образы наших современников, того нового человека, который, по замечательному определению Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, «соединил в себе идейную убежденность и огромную жизненную энергию, культуру, знания и умение их применять».

Воздействующая сила киноискусства в том и состоит, что пример лучших, идущих впереди, становится при помощи экрана достоянием всех, школой опыта, мужества и доблести. Об этой — главной — задаче советского кинематографа ярко, подъемно сказал Леонид Ильич Брежнев в приветствии, обращенном к участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Риге: «Советские люди... ждут новых кинофильмов, ярко отражающих нашу богатую историческими свершениями действительность, трудовые и социалистические завоевания народа, красоту внутреннего мира советского человека».

В экономической политике партии современный период определяется выработкой принципиальных установок, фундаментальных, долговременных целей, которые характерны для развитого социалистического общества. Экономическая стратегия сегодня ориентируется на, используя выражение В. И. Ленина, «общий план нашей работы, нашей политики, нашей тактики, нашей стратегии...»[1]. Высшей целью, которую определила партия, был и остается неуклонный подъем материального и культурного уровня жизни народа.

Этот критерий определяет все народнохозяйственные программы. Одной из таких программ стало беспрецедентное в мировой практике — по темпам и масштабам — формирование Западносибирского территориально-промышленного комплекса, опыт небывало динамического вовлечения в хозяйственный строй богатейших природных ресурсов огромного сибирского региона.

В условиях острейшего энергетического кризиса, который переживает сегодня мир, богатейшие природные ресурсы нашей земли, их продуктивное и научно продуманное использование для развития народного хозяйства страны являются не только фактором экономическим, но и политическим.

Все это не могло не стать увлекательным материалом для кинематографа, не могло не стимулировать творческую мысль мастеров документального экрана прежде всего.

---

[1] В. И. Ленин. Полн собр. соч., т. 45, стр. 405.

С того дня, когда страна узнала о новых перспективах Тюмени, документалисты создали ряд фильмов, спецвыпусков и сюжетов в журналах, составивших кинолетописный «фонд» для будущей экранной истории открытия и освоения тюменских месторождений, героического и самоотверженного труда геологов и нефтяников.

Этот кинофонд создавался силами документалистов ЦСДФ, выпустивших такие интересные фильмы, как «Сокровища Самотлора» и особенно полнометражная цветная картина «Страна наша Тюмения», ленинградскими документалистами, сделавшими интересную и яркую новеллу о людях Тюмени, которая вошла в фильм «Девятая высота», кинопублицистами ряда других студий. Значительнее других потрудились здесь хроникеры Свердловской киностудии, которые более или менее систематично наблюдают за жизнью Тюменской области и создали фильмы «Тюменский меридиан», «На земле тюменской», «Разведывательная—сто первая», «Мы живем на Ямале», «Самотлор», «Харасавэй», спецвыпуски «О чем рассказал санквелтап», «Хлеб», «Казым — земля северная», «Не золотое, а простое...», «Четыре весны Самотлора», «Перекличка». Много внимания Тюмени уделяет киножурнал «Советский Урал», имеющий свой постоянный кинокорреспондентский пункт в области. Журнал, особенно в последнее время, помещает до тридцати-сорока сюжетов в год, посвященных жизни и людям этой далекой, суровой северной земли.

Тем не менее, следует признать, что Западносибирскому комплексу и Тюмени повезло на экране меньше, чем Байкало-Амурской магистрали или КамАЗу; фильмы тюменского цикла не объединены пока единым замыслом, носят «выборочный», во многом случайный характер и не дают в своей совокупности целостного представления о том, что сейчас по воле партии происходит на Тюменской земле. Значит, разговор о ярком и глубоком отображении Тюмени на экране назрел, выдвинулся в число первоочередных тем для кинопублицистики.

По просьбе журнала поделиться мыслями об отображении тюменской эпопеи на документальном киноэкране, о проблемах и темах, требующих внимания со стороны кинематографистов, любезно согласился член ЦК КПСС, первый секретарь Тюменского обкома КПСС **ГЕННАДИЙ ПАВЛОВИЧ БОГОМЯКОВ**.

Беседу с Г. П. Богомяковым ведет главный редактор редакции кинохроники Свердловской киностудии **Г. Н. Шеваров.**

●

Г. Богомяков. Когда документалисты Центральной студии документальных фильмов привезли к нам картину «Страна наша Тюмения» и показали ее, что называется, из первых рук, мы приняли эту работу с удовлетворением. В области ждали такую работу. Мы показали фильм партийному активу, делегатам областной партконференции. Просмотры и обсуждения картины прошли повсеместно. Мы, так сказать, коллективно поддержали фильм. В нем явственно просматривается стремление документалистов показать многогранную жизнь сегодняшней области, ее людей, причем тех из них, для кого государственное предназначение, смысл и цель пребывания здесь — добывать нефть и газ — органично сливаются с их собственными жизненными устремлениями. А эти устремления, быть может, несколько высокопарно, но совершенно точно могут быть сформулированы так: быть там, где трудно, где интересно, где можно по-настоящему испытать себя, проявить свои человеческие таланты Думается, что многие крупнейшие новостройки страны, и, конечно, тюменские, являются прекрасным смотровым полигоном, убедительно свидетельствующим о том, что за шесть десятилетий Советской власти в нашей стране выросло великое множество таких людей. Фильм «Страна наша Тюмения» тем и интересен, что он большое дело, важные события показывает через человека. Наверное не все одинаково оценивают эту работу, созданную режиссером О. Арцеуловым и его товарищами. Безусловно, в ней есть и сильные и слабые места, но как зритель, да еще неплохо знающий снятых людей и события, могу сказать, что неоднократно смотрел эту картину с удовольствием.

Г. Шеваров. Геннадий Павлович, нас радует такая оценка работы документалистов, снимавших в Тюмени, она помогает нам точнее определить ориентиры при съемках будущих фильмов, ибо отзывы тех, о ком снимают, обычно самые взыскательные. Тут проверка качества идет по самому высокому счету. И никакие кинематографические изыски не принесут успеха в зрительном зале, который расположен рядом со съемочной площадкой,

где снимался документальный фильм, если фильм окажется далеким от жизни, если эта жизнь будет увидена холодным взглядом, не будет согрета сердцем художника. Вы сказали, что в области ждали такую картину. Что может быть почетнее, если ты понимаешь, что партийная организация области, решающая задачи большой государственной важности, учитывает в своей работе появление документального фильма, рассчитывает на него.

Сейчас мы готовимся снимать большой полнометражный фильм о людях и делах современной Тюмени, идет работа над сценарием. Жизнь области настолько стремительна, что, мне кажется, если бы авторы фильма «Страна наша Тюмения» приехали на места недавних съемок сегодня, они бы сделали свой фильм во многом по-иному. Лозунг первых пятилеток, подсказавший название роману В. Катаева «Время, вперед!», удивительно соответствует тому, как живут сегодня тюменская земля, тюменцы. Я думаю, что с позиций сегодняшнего дня опыт работы наших московских коллег над фильмом «Страна наша Тюмения» позволяет сделать выводы большого принципиального значения.

Г. Богомяков. Мне хотелось бы продолжить свою мысль. Да, я сказал, что мы очень ждали фильм «Страна наша Тюмения». Но почему? Сначала один пример: к нам чуть ли не ежедневно приезжают гости со всех концов страны, из братских социалистических стран, со всего мира. Хочется показать им область, жизнь, дела максимально широко. Но как это сделать, если в пределы Тюменской области можно вместить все страны Европейского экономического сообщества. И все это в природных и климатических условиях на территории от казахских степей до берегов Ледовитого океана. Какой же предложить маршрут людям с жестким, как у всех сегодня, дефицитом времени? В этих условиях мы каждый раз накануне приезда гостей пытаемся составить программу документальных фильмов, которая дала бы им возможность получить представление о нашем крае. И не можем составить такую программу. Не из чего. Не складывается она так, чтобы полно и ярко показать жизнь сегодняшней Тюмени, беспримерный опыт страны по формированию огромного территориально-производственного комплекса, приобщения к народному хозяйству богатств тюменских недр.

Перед тем, как состояться нашему сегодняшнему разговору, мне позвонили из редакции с приглашением принять в нем участие. Я дал согласие, только попросил привезти список того, что снято документалистами о Тюмени за последние два года, чтобы коллективно просмотреть эти фильмы и обсудить их. Это был с моей стороны прием, рассчитанный на то, чтобы прямо сказать товарищам из редакции о серьезном пробеле в работе кинодокументалистов. И действительно, фильмов оказалось очень мало. Небольшие сюжеты кинохроники, кое-что о технических и технологических вопросах в картинах, сделанных по специальным заказам. Вот и все.

Дело ведь не только в размерах территории области и даже не столько в них. Речь идет о масштабе народнохозяйственных задач, которые выпала честь решать тюменцам. Конечно, мне могут сказать, что «каждый кулик свое болото хвалит». Не скрою, что мне очень по душе наши «болота», любим мы свою тюменскую землю и гордимся ею, ее богатствами, ее людьми... Но в данном случае фактор эмоциональный не главный.

От дальнейшего развития нового нефтегазового района, созданного по воле партии, в соответствии с решениями XXIV и XXV съездов КПСС, все в большей мере зависит экономика страны.

В Отчетном докладе XXV съезду партии Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев говорил: «Дальнейшее развитие получит, в частности, Западносибирский комплекс,— в перспективе он может поставлять в общесоюзный баланс около половины нефти и природного газа, значительную часть синтетического каучука и пластмасс».

В нынешней десятой пятилетке тюменцы должны не только взять на себя весь прирост нефтедобычи по стране, но и перекрыть снижение ее в ряде других нефтеносных районов. Если поискать журналистское сравнение, то можно сказать, что тюменский комплекс за один год создает почти два Баку.

Г. Шеваров. Можно ли вас понять так, Геннадий Павлович, что не только качество — этот разговор впереди, — но и количество

фильмов о Тюмени вам представляется явно недостаточным для раскрытия тех процессов, которые развиваются сегодня на тюменской земле, для показа тех людей, которые вершат эти дела?

Г. Богомяков. Да! Говорю это со всей определенностью. Разумеется, Тюменская область не может пожаловаться на то, что ее обошли вниманием. Но нельзя не учитывать масштабы событий, их динамику. Многие из отдельных элементов комплекса сами по себе являются крупнейшими стройками. Например, Тобольский нефтехимический комплекс по размерам вложений и ожидаемой отдаче можно сопоставить с такими стройками, как Нижнекамский нефтехимкомплекс, КамАЗ.

Или возьмем другой пример. За годы освоения нефтяных и газовых месторождений у нас в области в сложных природных условиях проложен 900-километровый железнодорожный путь от Тюмени до Нижневартовска. И сразу же в соответствии с решениями XXV съезда партии начато сооружение стальной дороги до Уренгоя — это еще 600 километров. Я уверен, что вскоре начнется проработка вопроса и о выходе дороги Тюмень — Сургут — Уренгой в район Норильска. Общая длина ее составит 2200 километров. А ведь это — лишь одна из составляющих тюменской транспортной системы. Неужели все это для кинопублицистов не материал?

Все это делают коллективы людей, рожденные и воспитанные нашим советским образом жизни. Ведь это же коллективный подвиг поколения, свидетельство силы нашей системы, нашего мировоззрения. И ни одной масштабной киноленты за последние два-три года! Это, на наш взгляд, большое упущение. Ведь мы должны подумать о том, как лучше, полнее сохранить в памяти поколений полную картину всех этих великих свершений. Смотришь на документальном экране пленку, воскрешающую строительство Турксиба, Комсомольска-на-Амуре, какие волнующие, дорогие, но — считанные кадры. Теперь возможности документального кино неизмеримо возросли, а вот картин, полно и ярко рассказывающих о героическом труде создателей КамАЗа, Волжского автозавода, БАМа, все еще недостаточно. Что же касается Тюмени, то она оказалась еще более обойденной. Разве сегодня, когда страна в состоянии осуществлять гигантские народнохозяйственные программы, мы не в силах полно и талантливо запечатлеть их? Такие фильмы крайне нужны.

На новостройках, как в фокусе, наиболее рельефно выявляются те огромные изменения, которые произошли и происходят в жизни нашего общества и которые так ярко запечатлены в проекте новой Конституции Союза ССР, Конституции общества развитого социализма, строящего коммунизм.

Г. Шеваров. Мы на студии готовимся к съемкам, пересматриваем снятое прежде — в фильмах, спецвыпусках, киножурналах. Радует, что все-таки многое снято — люди, события. Но абсолютно согласен с вами, что многие интереснейшие события остались, к сожалению, за кадром. Часто, увы, мысль документалистов лишь скользит по поверхности увиденного ими. В этом, именно в этом, нам прежде всего и видятся неиспользованные резервы кинодокументалистики: постараться поглубже, серьезнее осмыслить на документальном экране то, что является определяющим, главным в жизни сегодняшней Тюмени. В этой связи равняться, естественно, хочется, на лучшее из уже созданного, анализировать наиболее удачные работы. Мне тоже нравится фильм «Страна наша Тюмения», его спокойный тон в рассказе о людях, которые не нуждаются в излишнем суесловии, в беллетризации их биографий. Фильм богат людьми — самыми разными, — и рассказ о них интересен. Повествование о тюменской земле и тюменской нефти ведется через них, только через них — буровиков, геологов, партийных работников, охотников, летчиков... В этом — главная заслуга фильма, определившая его успех.

Но мне кажется, он был бы еще лучше, если бы герои на экране были показаны ближе к своему делу. В кинонаблюдении за их повседневным трудом они проявлялись бы много ярче, чем только в размышлениях о своем труде. Показ героев в обычной для них обстановке повысил бы эмоциональный тонус картины, что необычайно важно для зрителя: воспринять увиденное не только глазами и разумом, но и сердцем. Я думаю, Геннадий Павлович, что вам при просмотре это было сделать проще, ибо ваше знание этих людей «досказало» недосказанное экраном.

И второе, что мне кажется обязательным отметить: такой показ людей в живом повседневном труде помогает художнику смело

...о оказалась еще
...ы, когда страна
...итоже-нарезаю
...ы не в силах
...ть их. Такие

...кусе, наиболее
...ные изменения,
...одят в жизни
...ь, рано запечат-
...итуции Союза
...ятого «олица-

...готовимся к
...е прежде — в
...урналах. Разу-
... — люди, собы-
... с вами, что
...остались, к со-
...и, мысль доку-
...о: поверхности
...ло в этом, цик-
...ыполнявшие ре-
...остерались по-
...о документаль-
...ном экране то, что является ...

метров. Я уверен, что вскоре решится вопрос разработки вопроса и о выходе ...
Сургут — Уренгой в район Нова...
длина ее составит 2200 километ...
это — лишь одна из составляю...
транспортной системы. Неужели...
кинопублицистов не материал?

Все это делают коллективы ...
ные и воспитанные нашим совет...
жизни. Ведь это же коллективный...
коления, свидетельство силы ...
нашего мировоззрения. И не ...
ной кинолетописи за последние ...
Это, на наш взгляд, большое ...
мы должны подумать о том, ...
нее сохранить в памяти ...
картину всех этих великих свер...
лишь на документальном экране...
свершающую строительство Тур...
мольска-на-Амуре, какие волнующие дороги...
но — считанные кадры. Теперь возможности
документального кино неизмеримо возросли, а
вот кинолетопись ... героическом ... КамАЗа, Волж-
ского автозавода, БАМа: все еще недостаточно.

воспринять увиденное не только глазами и разумом, но и сердцем. Я думаю, если бы Пла... думал, что нам при просмотре это было сделать проще, ибо наше знание этих людей «досказало» недосказанное экраном.

И второе, что мне кажется обязательным отметить: такой показ людей в живом повседневном труде помогает художнику смело

«Страна наша Тюмения»

«Советский Урал», сюжет «На Уренгой»

«Новая нефтяная база страны»

«Казым — земля северная»

«Не золотое, а простое...»

вторгнуться в самые сложные конфликты, без преодоления которых немыслимо ни одно серьезное дело. Только в таком преодолении по-настоящему узнаешь человека.

Я говорю о работе московских документалистов с такой мерой взыскательности не потому, что сделанное нашими хроникерами нравится мне больше. Повторяю: «Страна наша Тюмения» — из наиболее удачных работ об этой земле. Говорю, чтобы учесть уже достигнутое во имя новых фильмов.

Г. Богомяков. Ну что ж, вы правы. И значит, пора вернуться к теме нашего разговора, к экранным работам на обсуждаемую тему, и в частности, к фильму «Страна наша Тюмения». Я не случайно начал разговор именно с него. Ведь удача, одержанная на пройденном этапе той большой и трудной работы, какой все мы считаем работу по киноотображению новой Тюмени,— это большое и важное дело. Можно больше или меньше любить кинопублицистику, больше или меньше интересоваться ею — это личное дело каждого. Но ее значение в пропаганде наших свершений, передовых начинаний, в рассказе о героических судьбах, воспитывающих советский патриотизм, зовущих к подвигу, все мы одинаково хорошо осознаем. Вот почему мы так ждем каждую новую картину и желаем, чтобы она была талантлива и содержательна.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» точно определены задачи кинопублициста: «...больше внимания уделять отображению труда и подвигов советского человека, его богатого внутреннего мира, утверждению идейных и нравственных ценностей нашего общества, советского образа жизни». С этих позиций надо проанализировать и интересующую нас тему.

Фильм «Страна наша Тюмения» подкупает прежде всего тем, что он о человеке труда, том человеке, который определяет у нас в стране успех любого дела — и маленького, и великого. Снят фильм с любовью и уважением к этому человеку. Вы точно подметили, что он снят спокойно. В нем нет лишнего, крикливого пафоса, нет желания оглушить цифрой. Экранные работы нередко этим грешат. Во многих фильмах я слышал, как дикторы называли цифру: добыть в 1975 году в Западной Сибири 125 миллионов тонн нефти. Это преподносилось как сенсация, небывалый и чрезвычайно трудно ожидаемый результат. Но потребовалось стране нефти больше, и она пошла на значительные дополнительные вложения, призвала трудовые коллективы, непосредственно занятые этой работой, найти новые резервы. И вот мы добыли не 125, а 148 миллионов тонн. Если сейчас просмотреть документальные фильмы 3—5-летней давности, то в них много, конечно, правильного. Сама хроника событий ведь не подлежит пересмотру, а вот прогнозы комментаторов звучат иногда немного смешно, а то и нелепо. В картине «Страна наша Тюмения» цифр нет, а масштаб тем не менее есть. Это очень важно — в рассказе о такой земле, как наша,— суметь передать масштаб. Пожалуй верно, что многое нам в этом фильме как бы досказывает память, прежде всего знание людей, о которых ведет рассказ экран. И все же думаю, то, что вы говорили о его недостатках, относится все же к чисто профессиональному разбору художественной структуры фильма. Такой разговор, как вы понимаете, мне труднее поддерживать. Что же касается главного, того, как показана в картине наша земля, то тут фильм на высоте. Хотя, конечно, вы правы, картина указывает и на еще неиспользованные ресурсы документалистов.

Г. Шеваров. Позвольте мне задать вам вопрос, ответ на который очень важен нам, документалистам. Что вы считаете главным, самым важным в раскрытии на экране процессов, определяющих сегодня жизнь Тюменского региона?

Г. Богомяков. В сущности, этот вопрос уже сформулирован в начале этой беседы. Мы сознаем, что, как бы ни была богата наша земля, республик и областей в стране так много, что каждый год даже Тюмень на фильм претендовать не может. Так что права на ошибку здесь у документалистов нет. Ведь если съемочную группу постигнет творческая неудача, нам, тюменцам, придется ждать еще несколько лет. Вот какова в данном случае ответственность художника перед темой, перед жизнью.

В этой связи, чтобы точнее ответить на ваш вопрос, я хочу обратиться к давнему фильму, который назывался «Новая нефтяная база страны». Может быть, вы его даже и не видели, а если видели, могли не запомнить — это заказная картина 1964 года, сделанная для международной выставки. Но этой скромной непритязательной ленте удалось выразить мысль, которую так ясно, по-моему, не представила зрителю еще ни одна другая лента. Эта мысль ярко и точно сформулирована в Постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции»: **«Партия разработала и последовательно осуществляет научно обоснованную экономическую стратегию, направленную на достижение фундаментальных долговременных целей...»** Именно такая стратегия и определила план осуществления гигантских комплексных программ, преобразующих обширные территории страны. В подходе к формированию и развитию Тюменского комплекса понять и выразить это всего важнее. В 1948 году здесь не было еще ни одного нефтяного фонтана, но уже были созданы нефтеразведочные тресты. Государство пошло на огромные затраты, последовательно расширяя фронт работ, усиливая энергию наступления на тюменские недры. Порой я слышу: «Ну и повезло тюменцам». Несправедливы эти разговоры. Вот почему так важно понять и показать на экране причину так называемого нашего «везения». А она заключается в нашей социалистической плановой системе хозяйствования. Только нашему государству был по силам такой планомерный, продуманный подход к задачам хозяйственного освоения сложнейших по природным и климатическим условиям огромных пространств Тюменской области. Это освоение было научно, технически и организационно подготовлено усилиями плановых организаций и исследовательских центров, промышленности, самоотверженным трудом многих советских людей. Вот это и есть то главное, что надо показать в будущем фильме — всеми возможными средствами художественной кинопублицистики. Причем, если в каком-либо другом районе для фиксации подобных процессов, возможно, понадобился бы замедленный способ съемки, то жизнь Тюмени — при наших темпах,— по-моему, можно снимать только в очень бодром ритме. В определенной мере это и удалось выявить в ленте «Новая нефтяная база страны».

С такой точки зрения, я полагаю, следует оценивать все, что снимается о Тюмени.

Г. Шеваров. Я видел картину «Новая нефтяная база страны» и тоже отметил, сколь верно передает она плановый, системный подход к изучению и освоению тюменских недр. Заслуга ее авторов вдвойне ценна, ибо снималась она почти пятнадцать лет назад, когда значение Западносибирского комплекса трудно было осознать так ярко. И в художественном смысле многие кадры и эпизоды в картине хорошо сняты, смотрятся с большим интересом. Вспомните хотя бы глобус, с которого начинается фильм. Сегодня весь земной шар озабочен мощностью своих энергетических ресурсов. Как же точен в этом контексте образ глобуса в экранном рассказе о тюменской нефти! Сделана картина изобретательно, в ней для объяснения научных проблем умело использована мультипликация. И в то же время жанр ее четок и определен: это научно-популярный рассказ о воплощении в жизнь данной народнохозяйственной программы. Документальный фильм с героями и событиями следовало бы судить по другим законам.

Г. Богомяков. Разумеется, но только эти законы ни в чем не должны противоречить смыслу происходящего, корректировать жизнь — даже во имя художественной яркости. Поясню свою мысль. В одной из первых, если не в самой первой полнометражной картине о нашем крае — «Тюменский меридиан», есть довольно большой эпизод, когда инженер-нефтяник Чурилов вспоминает первый период работы в Сургутском районе. Он рассказывает о том, как они прибыли в нехоженые места, где еще ничего не было, где на месте первозданной тайги предстояло вырасти поселку. Рассказывая об этих трудных днях, Чурилов, естественно, увлекается — и потому, что работать тогда было особенно трудно, и потому, что всегда радостно чувствовать себя нужным, участником начала большого и важного дела. Свой рассказ Чурилов с гордостью завершает сообщением, что они выполнили задолго до срока план по добыче первой нефти.

Все это хорошо и правильно. Но есть в его рассказе место, на котором я всегда «спотыкаюсь». Чурилов рассказывает, как из-за отсутствия транспорта они брали у директора совхоза лошадь, «лошадиную силу», как он говорит, «и на этой сивке-бурке ездили на место будущего поселка». Я не сомневаюсь, что все именно так и было. И понимаю, как эффектно звучит в синхронном тексте эта «сивка-бурка». Но зачем она нужна здесь? Да. было очень трудно первопроходцам в тех местах. И надо об этом говорить в полный голос. И снимать надо было тот период (причем, значительно больше, чем это делалось) правдиво, без лакировки. Ведь как раз в преодолении трудностей и состоит ярчайшее проявление трудового героизма советских людей. Но разве на «сивках-бурках» осуществлялось наступление на тюменские недра? Вспомните, какие средства выделила для этого страна! Достаточно один раз даже бегло взглянуть на карту области, чтобы понять, что и миллионами «сивок-бурок» нельзя было сделать того, что можно было сделать только при помощи современной техники, выделенной государством. Мне могут возразить: «Но ездил же Чурилов на этой лошади?» Да, ездил. Ну и что? Ведь художник ответственен еще и за выбор жизненного материла для своего произведения. Когда Чурилов говорил о первых трудных, но радостных днях первопроходцев, о жизни без бани, магазина, школы — это была правда, и на экране возникал такой художественный образ, когда в одном человеке, в жизни одного поселка можно было разглядеть черты целого явления. Когда же он говорил о «сивке-бурке», то это тоже была правда и, может быть, даже художественный образ, но он не помогал увидеть черты явления, ибо на самом деле разведку и разработку тюменской нефти вели с помощью мощной техники.

То же самое можно сказать о картине «Самотлор». Только здесь дело обстоит, на мой взгляд, еще серьезнее. Режиссер подробно и с подъемом, увлеченно снимает, с каким трудом вытаскивают из болота трактор. А я не могу понять, почему это так часто на экране элементарная безхозяйственность выглядит «преодолением сложностей», чуть ли не героизмом? И ни слова о том, как попал туда этот трактор. Будто его ветром туда занесло. А когда появляется текст, становится и того хуже. Повествуя о предложении заменить лежневые дороги ледовыми, диктор нам объясняет: «Казалось, проще всего прорыть канал и осушить озеро. Но когда остался всего один-два метра воды, оказалось, что торфяному дну не выдержать тяжести вышек». Выходит, гидрологи осушили озеро, чтобы убедиться... в своей ошибке. Представляете, какими глазами зрители будут смотреть на ученых, работа которых «объяснена» подобным образом. А ведь картина проходила на Свердловской киностудии по разряду научных. Здесь уж не о поисках образности следует говорить, а, извините меня, просто о невежестве человека, взявшегося снимать этот фильм

Вот вы говорите «образ». Давайте вернемся к фильму «Тюменский меридиан». Несправедливо говорить только о его просчетах. В нем много хорошего. Он, как и «Страна наша Тюмения», привлекает галереей портретов людей, приехавших по призыву партии и по зову своих сердец, чтобы здесь работать, здесь обрести свой дом. Фильм останется ярким, зримым свидетельством своего времени. Но я хочу спросить: скажите, зачем нужно было режиссеру просить нефтяников специально для съемки «организовывать» пожар? Специально жечь нефть, а потом тушить ее?! Ведь на самом деле пожар случился за два года до съемки. Зачем же он понадобился документалисту два года спустя?

Г. Шеваров. Здесь мне бы хотелось с вами поспорить. Разве не вправе художник для того, чтобы наиболее ярко передать свою мысль, воспользоваться всем арсеналом художественных средств? Данный пример, по-моему, отличается от примера с «сивкой-буркой». Ведь неожиданные выбросы газа и, как их следствие, пожары, увы, случаются на нефтяных и газовых промыслах. И где, как не в этих случаях, особенно ярко проявляются мужество и героизм многих людей, борющихся со стихией. Но событие, когда киногруппа прибыла на место, уже прошло. Как тут быть? Документальное кино обрело богатый опыт, используя именно ему присущие художественные сред-

ства, вести образный рассказ о таких событиях, давая им зримую характеристику иным, чем в прямом репортаже, способом. Воссоздать событие, реконструировать его, предварительно подготовив зрительское восприятие к предлагаемой системе условностей. Прекрасные образцы такого художественного решения, к слову сказать, дал Р. Л. Кармен во время съемок дилогии о нефтяниках Каспия. Почему же эпизод героической борьбы с пожаром на промысле нельзя было решить таким же художественным приемом?

Г. Богомяков. Согласен, этот эпизод с пожаром в отличие от пресловутой «сивки-бурки» мог войти в картину как свидетельство самоотверженности и мужества борющихся с пожаром людей. Хотя замечу, что мне представляется более важным и значительным показать героизм повседневного подвига, совершаемого не на фоне эффектного зарева горящей нефти. Я понимаю, что это труднее, но тем не менее пожары-то, к счастью, редкость, а трудиться хорошо надо каждый день. Потому и пропагандировать такой труд — важнее. Но это — к слову, а теперь о пожаре. Вглядитесь в лица пожарников: как они спокойны, я бы даже сказал, равнодушны. Не потому ли, что инсценировать пожар можно, можно его и потушить строго по технологии. Но пожарники — не актеры, и им не удалось для режиссера «Тюменского меридиана» «сыграть» себя еще раз спустя два года.

В этом, по-моему, вина режиссера. Но вообще-то говоря, мне больше по душе документальный кинематограф, где репортаж ведется прямо из жизни, а не — пусть даже умелая, мастерская — реконструкция события. Оператор-документалист должен успевать к событию, иначе он не лучший мастер своего дела.

Г. Шеваров. Разумеется, прием реконструкции требует большого мастерства и должен быть художественно строго оправдан. И если у пожарных на пожаре спокойные лица, то режиссеру действительно винить некого, только самого себя. Правда, нельзя забывать, что этот фильм снимался более десяти лет назад, за это время документальное кино сделало значительный шаг вперед.

Но с другой стороны, и, застав событие, снять его репортажно остро, с яркими деталями тоже надо уметь. За два года до «Тюменского меридиана» была снята картина «Разведывательная — сто первая». Из нее мы узнаем, что борьба с пожаром длилась полгода. Экран выразительно запечатлел разбушевавшуюся стихию, горящие лужи нефти на озере, неожиданное наводнение, осложнившее борьбу с пожаром. Но, удивительное дело, в картине не запоминается ни один человек, вышедший на поединок с пожаром, нет в ней и коллективного портрета Человека, борющегося со стихией, портрета, который мог сформироваться из отдельных черт и поступков людей, появившихся на экране хоть и не надолго. А когда в конце фильма мы видим людей, усмиривших стихию, то они сняты... в спину, удаляющимися от нас. Так мы людей, полгода тушивших пожар, не увидели и не узнали. А значит, и не восхитились их работой, их мужеством. Это, конечно, очень существенный просчет картины. Я не знаю, видели ли авторы «Тюменского меридиана» фильм «Разведывательная — сто первая», но если видели, — могу понять, почему они отказались использовать материал из него и решили пойти на реконструкцию события. Не было в той картине ярких человеческих портретов, образа борьбы человека со стихией.

Г. Богомяков. Сказанное вами дает несколько важных продолжений нашему разговору. Воспользуемся двумя из них.

Первое. Впрочем, об этом я уже начал говорить, когда упомянул о том, что мне ближе документалист, успевающий к событию. Мне кажется, многие документалисты старательно, я бы даже сказал, с излишней горячностью стремятся доказать, что кинопублицистика — искусство, и меньше думают о том, что она — и один из важнейших видов журналистики, с обязательным для нее поиском важного, интересного, захватывающего факта, волнующего события. И это, к сожалению, сказывается на качестве некоторых документальных фильмов. Вот и в нашем случае за полгода съемок даже людей на пожаре не смогли снять хорошо! А как нам нужна подлинная летопись дел и событий, свершающихся в действительности. Сперва съемки действительных событий можно и надо включать в киножурналы, а потом они станут драгоценным материалом для больших фильмов. Причем порой удачный короткий киносюжет оператора, вовремя оказавшегося на месте события, стоит иного фильма.

Вспомните в журнале «Советский Урал» сю-

жет о начале строительства железной дороги от Сургута к Уренгою — одному из крупнейших газовых месторождений мира. Я уже говорил об этой дороге. Помните, там есть кадры, когда укладчик медленно и бережно опускает первые метры пути: сегодня эти кадры уже история. Но они и символ огромных возможностей государства, которые реализуются на наших глазах. Или в спецвыпуске «Четыре весны Самотлора» мы видим, как слушают нефтяники симфонический квартет Омской филармонии. Прекрасная музыка Моцарта звучит над буровой, в глубине тайги. Мы обычно с настороженностью относимся к слову «сенсация». Но разве не сенсацию, социальную, если хотите, сенсацию, запечатлел в данном случае экран?! Только в нашей стране можно представить себе такое: чтобы вертолетом за сотни километров в таежный рабочий поселок направляли артистов. А ведь именно так, с заботой о духовном мире советского рабочего, осуществляется у нас в стране освоение самых далеких территорий.

Эти кадры дают прекрасную возможность поговорить и об образности. Разве Моцарт, звучащий над таежной буровой, не высокий поэтический образ? Но его отличие от «сивки-бурки» в том, что он фокусирует суть явления.

Сюжеты, о которых я сейчас говорю, сняты оператором Свердловской киностудии А. Круговых. Он давно работает в Тюмени, хорошо знает людей, много снимает.

Тут важно еще и другое: эти сюжеты сами собой складываются в кинолетопись, становясь ее драгоценными, ничем потом невосполнимыми страницами. Когда я смотрел фильм московских документалистов «Сокровища Самотлора», то фиксировал: этот кадр я помню, эту съемку уже видел на экране. Объяснение тут простое: в фильме была использована прежде снятая, накопленная кинохроника.

Г. Шеваров. Было очень приятно услышать такую высокую оценку труда нашего корреспондентского пункта. А. Круговых действительно работает много и старается свои сюжеты строить ярко, с выдумкой, не жалеет для этого сил. Но, честно признаться, творческие работники на студии, готовя журнал, не всегда относятся к присланной с корпункта пленке столь же вдумчиво, как оператор. Скажем, в майский номер была включена снятая Круговых демонстрация в Салехарде. А когда оператор увидел журнал, то пришел ко мне с обидой: оказывается, он снял цитрусовые, которые специально привезли детям на север к празднику. А режиссер, монтируя сюжет для журнала, оставил только привычные кадры, которые легко было уложить в наработанную схему журнала. Помню, Круговых в том разговоре и другие примеры приводил. Снимая сюжет о первых метрах железнодорожного пути на Уренгой, он запечатлел юную стрелочницу, переводившую стрелку пути в новом направлении. Такой кадр справедливо виделся ему символическим образом события. А в сюжете, смонтированном для журнала, кадр с этой девушкой стал лишь служебной монтажной перебивкой. «Я ведь лечу за таким кадром за сотни километров, — жаловался Круговых, — охочусь за ним не один день. Порой камеру в мороз на груди отогреваешь, а увидишь снятое тобой на экране, и сердце защемит».

Г. Богомяков. То, что вы рассказали, вызывает еще большее уважение к оператору, его взыскательности — не только к тому, что он сделал, но и к конечному результату, его ответственности за показанное на экране. Но я хочу вас спросить: сколько может снять Круговых на огромных просторах Тюмени, даже если будет снимать 24 часа в сутки?

Г. Шеваров. В киножурнале «Советский Урал» мы помещаем 30, а порой и до 40 сюжетов в год, посвященных делам и людям Тюменской области. Иногда мы целиком посвящаем журнал Тюмени, делая спецвыпуски — о людях, крупных стройках, трудовых начинаниях области.

И тем не менее, мы сознаем, что не в состоянии — просто сил не хватает — наблюдать за всеми интереснейшими событиями в этом огромном крае. Многое здесь, как вы понимаете, зависит не только от нас. Но мы постоянно думаем, как нам расширить плацдарм на тюменской земле. Хотим даже войти в Госкино РСФСР с предложением организовать филиал корпункта студии в Нижневартовске, хотим предложить руководству ВГИКа постоянно проводить здесь практику студентов, операторов-документалистов.

Г. Богомяков. Это хорошее предложение, конечно, если его можно воплотить в жизнь. Тогда можно будет запечатлеть вдвое больше событий — уже не 30, а 60 или даже 80, бога-

че станет кинолетопись. Да и студенты пройдут здесь у нас подлинную школу жизни. Но мне кажется, что проблему эта мера кардинально не решит. Мы опять станем мельчить. И через несколько лет опять будем с огорчением констатировать, что многие интереснейшие события так и остались не снятыми, а следовательно, оказались потерянными для истории. Необыкновенное дело требует необычных решений. В какие организационные формы должно вылиться системное кинонаблюдение за освоением и развитием Тюменского комплекса? Это вопрос непростой. Ясно одно, что и студии, и Госкино РСФСР надо принимать дополнительные меры, чтобы преодолеть существующую сегодня диспропорцию.

Убежден, что ценность каждого кадра, каждой фотографии Магнитки, Днепрогэса, Турксиба с каждым годом будет повышаться. Но ведь запечатленные как документы на пленке — БАМ, КамАЗ, Нечерноземье, Тюмень — это тоже наша история, ее новая глава, которую с таким же интересом будут смотреть на экране потомки, с каким мы сегодня смотрим кинохронику Магнитки или Сталинградского тракторного.

А то, что получается: за последние два года у нас здесь побывали документалисты из ГДР, Чехословакии, Польши, США, ФРГ, Франции, Италии, Японии. Чего только они не снимали: промыслы и железные дороги, новые города и речные порты, коренное население Севера и приезжую молодежь, НИИ и главки. Что же нам для будущих фильмов о Тюмени у них потом пленку просить?

Г. Шеваров. Я разделяю ваше мнение, Геннадий Павлович. Мы на студии тоже, когда смотрим материал, присланный из Тюмени, ощущаем, что почти за каждым коротким сюжетом стоят человек и событие, достойные полнометражной картины. Что и говорить, огромное творческое счастье для кинопублициста — работать на такой земле. Но коль скоро сегодня у нас еще нет возможности сосредоточить в десять, в сто раз больше сил на съемках в Тюмени, то приходится с максимальной ответственностью относиться к определенным плановыми заданиями фильмам об этом крае. Сейчас — к той картине, о которой сегодня шла уже речь. Вы ведь сами сказали, что у нас нет права на ошибку.

Вы сегодня четко и ясно определили главную мысль, которую следует особенно выпукло прочертить в будущей картине. Но на каком материале ее решать — бесспорном, получившем очевидное, жизнью доказанное подтверждение или вторгнуться в сегодняшнюю, острую, еще вызывающую споры проблему, от решения которой зависят многие важные народно-хозяйственные планы? Этот вопрос имеет свою профессиональную формулировку: представляется ли вам более перспективным так называемое «проблемное» кино или кино, идущее по следам событий? В интервью, которое вы дали журналу «Эко», есть и размышления о том, какими путями должно идти в ближайшие годы потребление тюменского газа — надо ли пользовать его как прекрасный и дешевый вид топлива или как ценнейшее сырье для химической промышленности? Вопрос острейший, вызывающий острейшие дискуссии.

Этот спор касается вопросов, от решения которых зависят поворотные моменты в экономике стран, в судьбах миллионов людей, думаю, ясно. Так вот, считаете ли вы, Геннадий Павлович, что подобные темы могут стать содержанием современного документального фильма?

Г. Богомяков. Полагаю, что для кинопублицистики нет запретных тем, любое явление жизни может быть ею осмыслено. И та проблема, которую вы обрисовали, разумеется, тоже. Вы в основном, в общей, так сказать, форме верно изложили ее суть, хотя, конечно, все здесь значительно сложнее. Я на этот счет подробно распространяться не буду, потому что не об этом сегодня у нас разговор идет. Скажу коротко, просто, чтобы не создавалось ощущение, что я от вашего вопроса ухожу. Вот только некоторые данные. Мы уже имеем крупнейшие месторождения газа, подготовленные к промышленному освоению. А потенциал предлагаемых запасов газа оценивается значительно выше открытых. Значит, если развить высокие темпы разработки, то к концу века можно довести добычу газа в области до триллиона кубометров. Спрашивается, можем ли мы быть плюшкиными и не использовать такой дар природы?

Что же касается искусства, то, по-моему, прежде всего надо понять, во имя чего собирается коснуться той или иной темы документалист. Предположим, он берется за вопрос,

от решения которого зависят судьбы миллионов. Имеет ли он право показать на экране «общую растерянность» перед необходимостью решить проблему? Позиция ли это для советского художника? Конечно, нет. Тогда для чего? Если же он хочет показать борьбу сторон, столкновение разных точек зрения, которое рождает истину, торжество этой истины, которая будет служить людям, тогда — да, такую позицию нельзя не приветствовать. В борьбе мнений будут и недовольные, и те, кто испытает горечь разочарования, убедившись в своей неправоте, и те, кто сохранил желание сражаться дальше за свою идею. Все это можно показать. Вовсе не обязательно ставить в конце фильма жирную точку. Но обязательно, я подчеркиваю, обязательно надо, чтобы у документалиста, если он берется за тему такой важности, была точная идейная сверхзадача, глубокое знание предмета и цель, во имя которой он снимает фильм. И ответственность перед темой, перед людьми, которых он снимает. И перед зрителями, которых он вводит в круг серьезнейших проблем. Если все это будет, то я за такой проблемный фильм.

Вот, например, картина «Харасавэй» — о том, как на самой северной буровой на полуострове Ямал работает молодая девушка Ирина Ляпустина. Фильм красиво, я бы даже сказал, эффектно снят, похоже, что он сделан молодыми руками.

Г. Шеваров. Да, это дебют молодого документалиста Станислава Маркова.

Г. Богомяков. Это чувствуется — в выборе героя, в интонации экранного рассказа, который как бы ведут люди одного поколения, в общей стилистике картины, в которой слышится юношеская увлеченность Севером, романтикой профессии, жизни на буровой. Такая короткая поэтическая новелла, безусловно, имеет право на существование, хотя главная мысль картины могла получить и более четкое выражение, не быть столь сбивчивой.

Почему я об этом говорю? Да потому, что продолжаю отвечать на ваш вопрос о проблемном фильме. Коллектор буровой Ирина Ляпустина еще только вступает в жизнь, еще только обретает профессию. В каких условиях? В условиях вахтенного способа работы, когда вертолет или самолет на две недели забрасывает рабочих на буровую, после чего они две недели будут отдыхать в городе. Такой способ работы экономически выгоден государству и удобен для самих работающих. При таком способе не надо думать о строительстве больших поселков с разнообразными бытовыми услугами, достаточно построить комфортабельную гостиницу. Но вахтенный способ, повторяю, удобен не только для администрации, но и для рабочих: за полмесяца отдыха некоторые полярники успевают ведь и на юг слетать.

Но есть и очень сложные аспекты этой проблемы. Судите сами, молодой человек, только что вступивший в самостоятельную жизнь, на две недели предоставлен сам себе. Как же обеспечить его досуг, как организовать его свободное время — проблема эта не только личная, а и социальная. Да и о людях постарше тоже надо подумать, чтобы после труднейших двух недель на буровой хорошо и интересно было бы жить в городе и им, и их семьям, их детям. Словом, вопросов множество. И картину — не информационно-иллюстративную, а проблемную, — в которой эти вопросы обсуждались бы, очень было бы хорошо получить.

А можно в разработке этой проблематики на экране и дальше пойти. Как бы ни были велики запасы нефти, они, конечно, не беспредельны, как и в любом другом месторождении. Представьте себе: прошли годы, вырос город, а нефть здесь кончилась. Какая проблема тогда возникнет? Придется решать, надо ли организовывать в условиях Крайнего Севера какое-нибудь производство — лишь бы занять людей, сюда съехавшихся. Ведь такое производство наверняка будет экономически невыгодно. Тогда что же — перебрасывать десятки тысяч людей отсюда в другие места, бросить отстроенные города? Вот вам серьезнейшая проблема. Вот оно, сплетение — причем не искусственно созданное замыслом драматурга, а жизнью рожденное — судьбы юного коллекторы буровой Ирины Ляпустиной и бу-

дущего тех городов на тюменском Севере, строительством и благоустройством которого мы сейчас заняты. Но пока на этом материале снят только «Харасавэй» — картина хорошая, но далекая от названных проблем.

Да разве только эта проблема стоит перед нами? Ведь Тюмень живет не только нефтью и газом. У нас есть еще богатые леса, развитая лесопромышленность, сельское хозяйство. Вы, конечно, помните спецвыпуск «Советского Урала» «Не золотое, а простое...» — о Боровской птицеферме, значительной по масштабам, передовой по организации труда. Это очень хорошо, что вы сделали о ней фильм. Его художественный уровень, может быть, и не отвечает, так сказать, мировым стандартам, но свою задачу фильм выполняет: показывает лучших людей области, таких, как птичницы Александра Ефимовна Спиридонова, Тамара Артемьевна Бородина и другие. А главное, зритель понимает, что сегодня в Сибири одна только Боровская фабрика производит в год тысячи центнеров мяса и сотни миллионов яиц. Вот почему я и думаю, что такой фильм-плакат активного пропагандистского действия нам тоже очень нужен.

Но рядом с таким фильмом-плакатом могла быть и, воспользуюсь вашей терминологией, проблемная картина.

Г. Шеваров. Вы правы, Геннадий Павлович, сценаристы на такие горизонты тюменской темы еще ни разу не выходили. Не хватает, видимо, знания материала.

Г. Богомяков. Извините, прерву вас на миг, не могу не прервать. Мне дали недавно почитать сценарий полнометражного документального фильма о Тюмени, написанный сценаристом Д. Радовским. Прочитал я его и глазам не поверил: неужели подобный материал можно не то, что делать основой для съемки, а даже предложить для чтения. Он же написан поверхностно, без знания темы. Стал интересоваться: с кем сценарист встречался, куда ездил у нас в области, где и как собирал материал. И выяснил: он вообще не приезжал в Тюмень, а сценарий написал, сидя дома, в Москве. Какое же в этом неуважение не только к тюменцам, но и к своей профессии, к благородному и авторитетному в народе труду кинодокументалиста! Понимаю, что случай этот единичный, исключительный, другие документалисты, наоборот, часто «перебирают» в сборе материалов, но разве не ясно, что только когда есть из чего выбирать, только тогда и можно сделать фильм интересным. Вот почему я счел нужным сказать о печальном инциденте с этим сценарием.

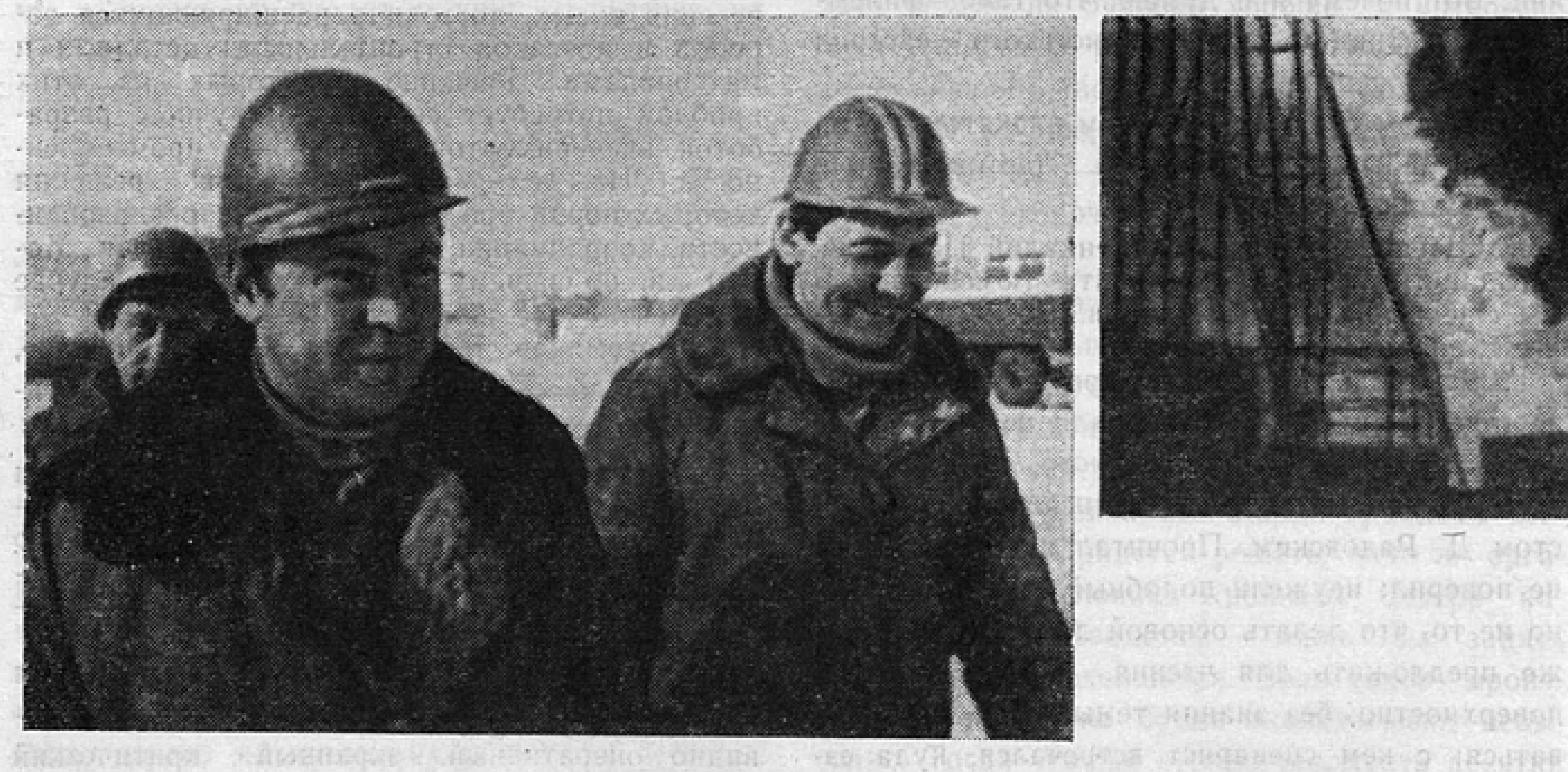
Г. Шеваров. Случай, конечно, беспрецедентный, Геннадий Павлович, не знаю, для какой студии писался этот сценарий, но остается только руками развести.

Впрочем, вернемся к нашему разговору о проблемном фильме. И вот в какой связи. Не так давно «Правда» опубликовала две статьи С. Вторушина и А. Мурзина о тюменском газе под рубрикой «За строкой решений XXV съезда КПСС». Отмечая огромный размах работ, эти публикации в то же время со всей остротой концентрировали внимание на нерешенных проблемах. Их, разумеется, в таком большом и сложном деле немало: здесь и проблемы транспортировки газа, и проблемы охраны окружающей среды, и проблемы более форсированных темпов сооружения речных портов, железнодорожных и автомобильных магистралей, и проблемы бесперебойного обеспечения новых, постоянно расширяющихся городов и поселков строительными деталями и материалами... Решение некоторых из этих проблем потребует серьезных научных разработок, экспериментов, перестройки промышленности. Но есть и такие, для решения которых порой просто не хватает организованности, координации сил, должной энергии. Может ли, по вашему мнению, в данном случае документальное кино сказать свое слово?

Г. Богомяков. Вы имеете в виду «Фитиль», нагоняющий страх на нерадивых хозяйственников?

Г. Шеваров. Нет, не «Фитиль». Он-то уж и без нашего согласия подключается к подобным темам, но разве они — достояние одного только «Фитиля»? А кинематографистам, работающим в других жанрах, тут и делать нечего?

Г. Богомяков. Думаю, что здесь все-таки очень многое зависит от выбора жанра. Очевидно оперативный экранный критический сигнал в «Советском Урале» тоже может оказать свое действие. Тут вы, журналисты экрана, наши верные помощники. Так мы, партийные работники, вас расцениваем. И журналу такое выступление придает остроту. Только уж вы присылайте такие выпуски без



«Девятая высота»

«Сокровища Самотлора»

«Разведывательная — сто первая»

«Тюменский меридиан»

«Хлеб»

«Перекличка»

опоздания, хотя бы туда, где их снимали. Проблемный документальный фильм, мне кажется, должен жить дольше, чем длится время, необходимое для устранения какого-то отдельного недостатка. Когда имеешь дело с большой проблемой, мельчить нецелесообразно. Если же факт не создает такой проблемы, но дает толчок для серьезных размышлений, то снимайте, конечно, и о нем сюжет, но делайте выводы, за ф а к т о м ищите я в л е н и е. Артиллерия, как известно, разнокалиберна. В документальном кино жанр, я думаю, это тот же калибр, и надо его точно выбирать, чтобы не стрелять из пушек по воробьям.

Г. Шеваров. Разрешите, Геннадий Павлович, перейти от тем, которые заботят специалистов, хозяйственников и партийных работников, к разговору о человеке на экране.

Г. Богомяков. Я ждал от вас этого предложения, ибо здесь средоточие задач кинопублицистики, основа ее успехов и в то же время ее многие нереализованные возможности. Вернемся в этом контексте к последним кадрам фильма «Разведывательная — сто первая». Помните, когда усмирившие пожар нефтяники уходят от нас в глубь экрана, мы видим их со спины, как силуэты, уменьшающиеся у нас на глазах. Именно этот кадр и привел нас к раздумью о том, как могло так случиться, что за полгода создатели фильма не смогли ярко и интересно снять людей, казалось бы судьбой посланных документалистам. С этих кадров мне и хотелось бы продолжить разговор о человеке на документальном экране в фильмах о Тюмени.

Никого, я полагаю, не надо сегодня убеждать, что человек на экране, как и в жизни, самое главное. Только надо разобраться, как это положение понимает художник и как он его реализует в своих замыслах. Почему я надолго запомнил удаляющихся от нас на экране буровиков? Что меня тревожит, обижает в этих кадрах? Вы можете сказать, что это был художественный прием. Но не от слабости ли он? Что же в таком случае помешало авторам этого фильма создать не исчезающие силуэты, а запоминающиеся экранные портреты? Мне думается, прежде всего инерция, которая сводит творчество к использованию некоего минимума ранее наработанных приемов. Такая инерция в восприятии человека чаще всего появляется так. Если этот человек хороший, то его очень часто лишают права на живые человеческие черты и поступки, постепенно вписывают, загоняют в схему. Схема же, как известно, не оставляет места для выявления индивидуальных черт, без чего невозможно искусство, а унифицирует их. Такая инерция оказывается нередко и в восприятии тех конфликтов, которые в жизни как раз часто взламывают наши привычные оценки и заранее заготовленные шаблоны.

Насколько интереснее подлинное, свободное от предвзятости кинонаблюдение за течением жизни, за человеческими судьбами. Вот пример. Разведчики тюменских недр — геологи. Им по праву принадлежат известность, всеобщее уважение. Еще бы: показатели прироста запасов нефти, перевыполнение всех плановых заданий. И вдруг... упреки! В чем? А вот в чем: геологам говорят, дайте нам что-нибудь масштаба Самотлора или Федоровки, а то придется эксплуатировать мелкие месторождения. Но разве можно их назвать мелкими! Кто же виноват, что не каждый год вскрываются Самотлоры?! И можно ли за это упрекать геологоразведчиков? Ведь это они подготовили базу для перевыполнения директивных заданий по добыче. Представляете себе, если бы удалось в кинодокументе передать всю гамму чувств геолога, оказавшегося в такой ситуации, показать, как и чем он отвечает на новые требования. А отвечает он работой. Только работой, в которой сливаются и престиж профессии, и желание поддерживать на высоком уровне авторитет тюменских месторождений, веру в их безбрежность, и, наконец, самолюбие. Я, например, «вижу» такой эпизод. Герой фильма говорит: «Если снизить энергию, настойчивость в поиске, в выявлении потенциала, который, мы уверены, будет возрастать по мере развития геологических исследований, то сразу появятся скептики, сомневающиеся». Действительно, ограничивать нефтяные и газовые перспективы тюменского комплекса десятой пятилеткой, как это пытаются сделать отдельные работники

министерств, какими бы благовидными мотивами это не объяснялось, нельзя, неправильно. Мы верим своим геологоразведчикам, их прогнозам, а они говорят, что к 90-му году область будет способна дать стране до 500 миллионов тонн нефти! Представляете, экранное размышление на эту тему, а оно может быть документальным — его можно заснять на ответственных обсуждениях, — как доказательно выбивало бы оно почву из-под ног маловеров и скептиков. Я бы и сам присоединился к такому размышлению.

Все, что я говорил выше о недостатках, об упущенных возможностях в освоении тюменской тематики вовсе не означает, что сегодня удачных лент меньше, чем слабых. В любом из фильмов немало можно вспомнить хороших эпизодов, точных зарисовок. Порой искренне удивляешься умению документалистов ухватить главное в характере героев. Вот они, наши прославленные буровые мастера Григорий Петров и Геннадий Левин. Каждый из них — самобытная личность, характер. Мы их увидели в «Стране нашей Тюмении». Или экранная встреча с одним из первооткрывателей Самотлора Григорием Норкиным. Поразительно удалось кинематографистам сохранить его интонацию, живую речь в синхронном интервью, где юмор, улыбка соседствуют с героикой, а рассказ свободен от какой бы то ни было вредящей делу излишней приподнятости. Это — в фильме «Девятая высота», в котором рассказ о тюменских нефтяниках входит в общее экранное повествование о трудовой России в девятой пятилетке. Интересно обрисован тюменский инженер-конструктор В. Шибанов, увлеченно рассказывающий с экрана зрителям об использовании воздушной подушки для транспортировки буровых вышек в сложных условиях Севера в фильме «Тюменский меридиан», в нем же запоминается коллективный портрет первопроходцев Тюмени, который складывается из интервью геолога, бурового мастера, тракториста, инженера-испытателя. А вот председатель колхоза «Большевик» Поликарп Прокопьев. Более двадцати лет выращивает он на наших сибирских землях хлеб, бьется за высокие урожаи. Ни суровый климат, ни скупая земля не укрощают желания председателя добиться высоких урожаев. Это — спецвыпуск «Хлеб». Запоминается директор совхоза «Казымский» Вакуев. У него другие заботы, другая радость: на бескрайних просторах тундры ширить стада оленей, добывать пушнину. Вакуев — герой спецвыпуска «Казым — земля северная».

Галерея прекрасных портретов, ярких биографий возникает после просмотра таких фильмов. И все же, к великому сожалению, во многих случаях экран, рассказывая об интересных людях, начинает с результата, опуская процесс. А это существенно снижает интерес к героям фильма.

Сегодня даже самые привычные понятия требуют от художника проникновения в иные, более глубокие горизонты. Возьмем, к примеру, показ на экране одного из ярчайших проявлений советского образа жизни — социалистического соревнования. Член Тюменского обкома партии гребнечесальщица камвольно-суконного комбината Галина Яковлева в начале ноября прошлого года рапортовала о завершении двух годовых планов и обязалась выполнить личную пятилетку к 60-летию Великого Октября. Об этом своевременно, оперативно рассказал киножурнал «Советский Урал». Но как важно было не остановиться на этом, а пойти дальше, раскрыть в спецвыпуске, в фильме творческий характер замечательного патриотического начинания Галины Яковлевой, его пропагандистскую, агитационно-мобилизующую силу. Вспомните слова Леонида Ильича Брежнева: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения. Выработать такую позицию — **задача нравственного воспитания.»** Это — четко сформулированная программа для советского искусства. И ее надо раскрыть, а не просто проиллюстрировать.

Г. Шеваров. Геннадий Павлович, я предполагал, что в разговоре о людях вы коснетесь и съемок пионеров тюменской нефти, их много снимала кинохроника за эти годы.

Г. Богомяков. Да, об этом надо сказать особо. Не могу я равнодушно смотреть, когда

вижу на экране еще не успевшего поседеть Эрвье — он начинал геологический поиск на этих землях... Или первую планерку безвременно скончавшегося Муравленко, или счастливую улыбку Салманова при виде первой нефти... Все так. Но хочу сказать, что нередко в документальных фильмах из картины в картину переходят одни и те же лица. В то же время глубоких и ярких картин об Эрвье, Салманове или Муравленко нет, хотя все мы только спасибо сказали бы документалистам, если бы картины о них были созданы.

Г. Шеваров. А жизнь коренных народов Севера в границах Тюменской области — какими здесь вам видятся задачи документалистов?

Г. Богомяков. Прежде всего надо показать те решающие преимущества, которые принесла им Советская власть, — в условиях жизни, в культуре, во всем. Здесь тоже темы есть интереснейшие: скажем, адаптация охотников и оленеводов к условиям индустриализации этих территорий. Надо показать максимально бережное отношение к самобытной культуре народов Севера, уважение к укладу их жизни, стремление сохранить их ремесла, традиционные промыслы. И в то же время подчеркнуть, что такая политика ничего общего не имеет с музейно-охранительным отношением к традиционным формам быта, рассчитана на активное приобщение народностей, населяющих Крайний Север, к современной жизни. Здесь еще документалистам очень многое предстоит сделать.

Я не критик, я высказываю свою з р и т е л ь с к у ю точку зрения. Но мне, зрителю, один из заключительных кадров спецвыпуска «Казым — северная земля» рассказал о жизни в тундре больше, чем весь спецвыпуск «О чем рассказал санквелтап». Причем поведал образно, художественно. Вот они, так и стоят перед моими глазами, детишки ханты, выбежавшие из интерната. А за их спиной в кадре видно прекрасное здание, в котором они учатся и живут. И хорошо, что в этот момент диктор ничего не подсказывает зрителям. С нами в этом кадре на своем языке говорит искусство. А в начале выпуска зритель узнает, что в совхозе «Казымский» отделения разбросаны на сотни километров друг от друга. Невольно поражаешься и размаху территории совхоза — шесть с половиной миллионов гектаров тундры — «две Бельгии», и тому, как решается в таких условиях проблема воспитания и обучения детей. Тут каждый без подсказки поймет: как ни удалена эта северная земля от городов, как ни трудна работа оленеводов и охотников, вынужденных уходить за сотни километров от родного дома, то, что положено иметь каждому советскому ребенку, их дети получают в полной мере.

А в спецвыпуске, название которому дал национальный музыкальный инструмент манси — санквелтап, вроде бы есть все: и этнографическая атрибутика северных народностей, и приметы сегодняшнего дня — буровые вышки, аэросани. Но все заглушает риторика, в результате важные темы, интересная информация забиваются трескучими псевдопублицистическими фразами. А содержание уходит. И остаются одни профессиональные приемы, которые наблюдаешь как бы из-за кулис. А это уже не искусство и даже не высокий профессионализм, а ремесло. Уверен, что так получилось потому, что у авторов не было подлинной увлеченности или подлинного знания материала.

Г. Шеваров. А, может быть, имеет смысл создать киножурнал «Север» и выпускать его силами нескольких студий?

Г. Богомяков. К этому предложению надо очень серьезно отнестись, все продумать, чтобы не повредить делу. Не напугать бы нам с вами в таком журнале зрителей лютыми морозами, сверхсложностями жизни и работы. Нам ведь очень нужны на Севере люди, а вы, как и другие журналисты, любите работать на звонких фактах. В общем, здесь надо многое обдумать. Хотя, конечно, есть и полезная сторона в этом предложении. Но сложных вопросов возникает много. Границы пригодной для постоянного проживания людей территории, как известно, проходят много севернее Сургута. Вот тут и решай, где север, а где нет. Ведь понятие «Север» включает не только

климатические характеристики, но и экономические. Тем не менее у меня нет желания наложить «вето» на ваше предложение, просто пока не продуманы все его аспекты, я не могу найти к нему однозначного подхода. Обо всем этом надо обстоятельно и не торопясь подумать, надо обязательно.

Г. Шеваров. Наша беседа подходит к концу. Но так не хочется ставить в ней ту самую точку, от которой вы предостерегали нас, документалистов. Потому что рассказанное вами открывает новые темы и проблемы и не для одного, а сразу для нескольких фильмов. И хочется верить, что сказанное вами поможет успешному завершению уже ведущихся работ. А планов у нас много. Только что мы завершили работу над фильмом о героическом труде рабочих одного из тюменских лесничеств. Приступаем к съемкам картины об энергетиках области. В ближайших планах — фильм «Тюменский невод», посвященный проблемам рыболовства в области.

К новым картинам мы предполагаем привлечь опытных, хорошо знающих Тюмень авторов. Думаю, — это стало мне до конца ясно именно во время беседы с вами, — что одну из ближайших картин нам надо будет снять в Тобольске. Тобольский нефтехимический комплекс по масштабам капиталовложений будет равен КамАЗу, а страна еще так мало знает о нем.

Г. Богомяков. О Тобольске вы верно сказали. В том, что об этом комплексе еще мало знают, виновата пресса, средства массовой информации.

В то же время я хочу искренне поблагодарить свердловских документалистов за спецвыпуск «Перекличка». Думаю, что его по праву можно было бы назвать фильмом.

У нас в области есть два города, объявленные государственными заповедниками, — Ялуторовск и Тобольск. Дело тут не только и не столько в их архитектурном облике, хотя историей России здесь дышит буквально каждый дом: сюда царское правительство сослало декабристов, здесь отбывали наказание очень многие из тех, кто мечтал о лучшем будущем России и ее народа: Устин Кармелюк, Радищев, Чернышевский, петрашевцы, Достоевский. Они несли в Сибирь передовые идеи, свободолюбивый дух, мечту о новой жизни. Сохранились художественные работы, запечатлевшие пребывание декабристов в Ялуторовске и Тобольске. Но главное, что сохранились свидетельства их замечательной деятельности. Когда я смотрел кадры детишек у интерната в спецвыпуске «Казым — земля северная», то вспомнил, что первые школы в Сибири открывали декабристы. Так возникает перекличка поколений.

В 1935 году при ремонте дома декабриста Матвея Ивановича Муравьева-Апостола, сосланного в Ялуторовск, была обнаружена бутылка с письмом к грядущим поколениям, эту бутылку он заложил в 1849 году. Сколь ценна такая находка для истории! А теперь техника позволяет нам сохранить для потомков не только письма современников или отдельные зарисовки, а целые рулоны пленки, на которой запечатлелись дела и образы наших современников, строителей коммунизма. Меня искренне радует, например, что кинопленку о начале строительства Тобольского нефтехимического комплекса смогут увидеть новые поколения сибиряков—будущих рабочих комплекса: начало строительства было снято документалистами, кадры эти уже вошли в картину «Перекличка». В ней мы видим, с каким энтузиазмом началось сооружение комплекса. В то же время авторы фильма делают нас свидетелями эпизода, когда на музыкальном вечере в Тобольском педагогическом институте ребята-строители слушали написанный декабристами романс «Утро туманное». Потом на экране погруженные в музыку лица наших современников сменяют портреты Муравьева, Анненкова, Кюхельбекера, как бы из дали времен всматривающихся в будущее России. Так время говорит на языке искусства, экран зримо, ярко воссоздает живую связь времен. Этот мотив переклички поколений создатели фильма передают и своим товарищам по труду: картина, о которой я говорю, заканчивается титром «Хроникерам 1980-го! Сооружение Тобольского нефтехимического комплекса набирает силу. Киноэстафета продолжается!»

Тюмень

«Венок сонетов»
«Неоконченная пьеса для механического пианино»
«Котюжанские матери»
«Обвиняется апартеид!»

В. Туровский

Мальчишки ехали на фронт

«ВЕНОК СОНЕТОВ»
Сценарий В. Муратова. Постановка В. Рубинчика. Оператор Т. Логинова. Художник А. Чертович. Композитор Е. Глебов. Звукооператор В. Морс. Стихи Б. Ахмадулиной. «Беларусьфильм», 1976.

Венок сонетов — стихотворное произведение из пятнадцати сонетов, каждый из которых начинается с повторения последней строчки предыдущего.

Из краткой литературной энциклопедии

Мальчишки ехали на фронт. Они торопились: война кончится со дня на день, а они еще ничего не успели сделать для победы. Последний шанс попытать счастье. По дороге мальчишки теряют друг друга, и путь только одного из них, Артема, мы сможем проследить до самого конца — до той минуты, когда его сразит едва ли не последний выстрел войны.

Сценарий Виктора Муратова назывался «Мы убегали на фронт». Я подверг его такому скорому пересказу не для умаления достоинств, а для того, чтобы показать, как не буквально был прочитан режиссером Валерием Рубинчиком традиционный сюжет о мальчишках, убегающих на фронт. Драматургическая интрига столь беспроигрышна, что хватило бы ее одной, чтобы обеспечить фильму как минимум успех у мальчишек. Но режиссер сделал картину, выламывающуюся из тематических рубрик фильмов «про войну», «про детей на войне». Такой фильм уже нельзя было назвать «Мы убегали на фронт». Или «Мальчишки ехали на фронт».

Фильм называется — «Венок сонетов».

Взяв сценарий как канву, уважительно сохранив память о войне и боль войны, какой она предстает в драматургии, режиссер наполнил фильм своей личной памятью, не убоявшись того, что память эта дымчата, приблизительна по деталям.

Память сценариста — конкретна: было то, что было.

Память режиссуры — произвольна: было то, что помнится.

А помнилось мало — руины города, пустой постамент, военный оркестр, театр... Зато отлично помнились собственные чувства, атмосфера последней военной весны, когда в воздухе уже носилось слово «победа». И эта зыбкая, но нерушимая детская память, которой смело доверился режиссер, и оказалась необходимой добавкой: благодаря ей разрозненные детали собрались в единое целое, обрели свой внутренний закон, самостоятельную жизнь. Идея венка сонетов, возникшая, видимо, в поисках наиболее точной формы для выражения замысла, не только организовала бесхитростное течение драматургического сюжета, но и — прежде всего — наполнила его личным, интимным даже ощущением того, что помнилось со времени войны. Поэтическое восприятие мира — им обусловлена такая, а не иная форма повествования, такое, а не иное ощущение эпохи, такие, а не иные реалии времени.

Кажется мне только, что режиссер несколько засомневался, заколебался, будет ли достаточным для фильма его собственного поэтического дара. Он решил подкрепить себя поэзией Беллы Ахмадулиной, два стихотворения и шесть сонетов которой живут в фильме своей жизнью, по своим законам. Они утяжеляют и усложняют действие. Они его иллюстрируют. Комментируют. Предвосхищают.

Музыка стиха Беллы Ахмадулиной, наложенная на поэтическую природу фильма, дали вкупе величину избыточную. Они вполне

«Венок сонетов».
Артем — Игорь Меркулов,
Иван — Саша Жуковский

могут существовать друг без друга — стихи и фильм. На экране можно разговаривать верлибром, можно правильно чередовать мужские и женские рифмы — поэтическим фильм становится не от этого. Стихи придают авторскому стилю изысканность, которая нет-нет да грешит манерностью и порой нарушает наш контакт с фильмом, врывается в его чистую мелодию раздражающими посторонними шумами.

Видимо, в поисках ключа к сценарию режиссер пускался в тяжкие творческие мытарства, порой искал наощупь и находил сразу, порой терял там, где — уверен был — его поджидает бесспорный успех. Но ключ, позволивший в обычности и расхожести драматургии увидеть необычное и единственное, кажется мне, был найден. Ключ этот лежит вне магистрали идеи сценария, он привнесен в него режиссурой.

«Дети и война» — неизбывная тема. При всем ее изначальном трагизме эту тему пытались решать разными жанровыми средствами — от трагедии до лихого вестерна, в котором едва ли не доказывалось, что, не будь этих отчаянных мальчишек, не видать бы нам светлого праздника победы. Но впервые, пожалуй, в нашем кинематографе был предложен иной поворот традиционной темы. События войны как бы спроецированы в будущее. Усилия ре-

жиссуры направлены на то, чтобы заставить нас ощутить возможную перспективу отроческой судьбы, оборванной войной.

Герои фильма — не просто отчаянные мальчишки, сорвиголовы, с победным кличем бросающиеся на войну, о которой — вслед за авторами — имеют чисто литературное представление. Это личности одаренные, нравственно чуткие. Они прекрасно понимают, что и без их участия война вот-вот кончится, но я не умеют смириться — как же это так, без нас!.. И в меру своего отроческого понимания долга, морали, в меру своей нравственной и духовной чуткости они рвутся на фронт. Не для того, чтобы совершать головокружительные подвиги, а чтобы действенно приобщиться к общей беде; чтобы иметь моральное право потом, во время победных салютов, скромно подумать, что они — и в их честь. Впрочем, текстуально это в фильме не выражено, это растворено в его ауре.

●

Сонет... Сонет.
А что такое сонет, а?
Не знаешь... Сонет, это... О!..

Реплика из фильма

Как им не повезло, господи, как не повезло. Ну что им не родиться тремя — пятью годами раньше, и пусть бы тогда кто посмел не пустить их на фронт. А так — ссаживают, кому не лень, определяют, кому куда вздумается. Надо же — удумали музыкальный взвод. В то время, когда Родина в опасности, они вынуждены раздувать щеки, дуть что есть сил в трубу и лупить колотушкой по свиной коже барабана. Мало этого — так еще в школу определили. Сиди здесь и пиши изложение про Муму. Именно в этой школе — вернее, в скелете, в срезе школы, так похожей на акварели польского художника Болеслава Линке, когда вся внутренность здания просматривается с первого по последний этаж, когда с улицы можно услышать и увидеть, что изучают в первом, а что в последнем классе, — так вот, именно в этой изувеченной войной школе и родился в деталях очередной грандиозный план побега: не сидеть же здесь и не ждать, когда закончится война.

Деньги, продукты — где взять самое необходимое? У Ивана, правда, где-то неподалеку живет сестра. Перед смертью мать отказала сестре дом, а Ивану — корову по кличке Дамочка. И когда ребята с продуктами, но без денег, надеясь на Иваново наследство, подошли к деревне, увидели, как горемычная сестра Ивана с мужем Степаном пашут на этой самой Дамочке — им расхотелось требовать положенную долю.

Но ведь это уже было: пашня, измученные коровы, которых можно заставить сдвинуться с места лишь ударами хлыста... «Председатель». Потом мы увидим, что «Венок сонетов» буквально пестрит цитатами, он все время будет напоминать нечто похожее, уже виденное.

Что это — откровенные цитаты? Или те слова, что на устах у многих, те слова, которые приходят в одночасье в разные умы?.. И что вообще значит принцип цитатности, коль скоро зашла о нем речь?

«Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна»[1]. В самом деле, не слишком ли мы сужаем толкование того, что есть цитата?

Режиссер не стремится скрыть первоисточник, из которого взята цитата; напротив, он и хотел, чтобы мы отмечали про себя те или иные первоисточники, которые сразу же бросаются в глаза. И если они столь очевидны нам, то уж, конечно, и для режиссера они не могли стать совершенною новостью. Просто сейчас в кинематограф приходит поколение, для которого память о войне связана прежде всего с кино о войне. Последнее, самое молодое военное поколение, которое застало войну и запомнило ее хваткой детской памятью, — оно уже высказалось. Пришел черед невидевших или видевших так мало, что даже трудно себе представить, с тобой ли это было или от кого-то ты все это слышал. Напрягая коллективную память, вспоминая не

---

[1] О. Мандельштам. Разговор о Данте. М., «Искусство», 1967, стр. 11.

свои воспоминания, молодые таким образом дают конгломерат войны, конгломерат памяти.

Разве мы в кинохронике не видели бегущих по перрону женщин, выискивающих своих сыновей в теплушечной толпе? Видели, и не раз — но как потряс нас этот эпизод в «Двадцати днях без войны». Разве сотни тысяч метров пленки не запечатлели жестокое послевоенное детство — но, надо же, как об этом рассказал Н. Губенко в «Подранках»!

И разве в первый раз мы смотрим историю о сыне полка — но почему-то она так волнует, так тревожит?

Я не приверженец парадоксальной истины, что новое — это хорошо забытое старое. Речь ведь идет о той нашей общей священной памяти, когда совершенно все равно — шестьдесят вам лет или шестнадцать; когда все равно — родились вы до, во время или после военного четырехлетия, когда все равно — прошли ли вы войну или она нещадно прошлась по вам.

«Венок сонетов».
Артем — Игорь Меркулов,
Люба — Ира Зеленко

Память о войне — это шифр, пароль, по которому безошибочно узнают друг друга люди духовно близкие — воевавшие или видевшие войну в кино; испытавшие ее на собственной шкуре или рыдавшие, не стыдясь слез, над судьбами безвестных солдат; выжившие и победившие; мертвые и живые...

По тому, как человек, художник произнесет слово «война», становится ясным, какой смысл вкладывает он в это понятие. Впрочем, не только киноискусство питает авторскую память о годах войны в «Венке сонетов». Музыкальный взвод, куда попадают курсантами герои картины, играет ныне полузабытые военные марши и снова вошедшие в моду мелодии танго, популярные в конце войны, когда близость победы уже носилась в воздухе, повышая у всех ощущение жизни. Под эти душещипательные мелодии, дразнящие надеждами и исполнением желаний, танцевали на открытых танцверандах офицеры-отпускники со своими девушками, танцевали, позванивая орденами и на минутку забыв о том, что откатившаяся далеко на запад и уже не слышная война все еще идет, и люди гибнут так же, как они гибли в сражениях за этот русский город, лежащий в руинах где-то там, за площадкой для танцев...

В фильме есть точки, когда кажется, что прорвавшийся было наружу росток искреннего чувства так и не пробьет тяжелого пласта литературности, обрушенной на этот вполне традиционный сюжет. Помимо стихов, предваряющих каждую главку-сонет, тут и множество изобразительных реминисценций, и финал «Трех сестер» в городском театре, и шекспировский сонет с многозначительной строкой о том, что лучшее в искусстве — перспектива, и фрагмент из фильма «Два бойца», и знаменитая песня из этого фильма в исполнении самого Марка Бернеса, и какой-то полубезумный старик-немец, впряженный в катафалк, тоже где-то и когда-то виденный...

Итак, мальчишки ехали на фронт... Пробивались они туго. На попутных машинах, в теплушках, снимаемые, арестовываемые, они все же добрались до самой польской границы, от которой рукой было подать до Германии. Вот она — Польша, за мелкой речушкой, которую вброд перейти можно. Но на пушечный выстрел не подпускает их старшина к КПП... Правдами и неправдами ребята попали в Варшаву, но там и потерялись. С этого времени камера держит в фокусе одного Артема Перегудова. Иван же навсегда выйдет из кадра.

Драматургическая растерянность, выявившаяся в незнании того, куда деть второго героя, оправдывается режиссерским акцентом. Режиссуре интересен Артем прежде всего как носитель начала духовного, как некий знак, некий символ режиссерской идеи. Через посредство героя режиссер стремится как можно резче, полнее прорисовать свою тему. Неотступно за героем и в полном согласии с режиссером следует камера Татьяны Логиновой — оператора чутких, нервных воздушных красок и полутонов, — улавливая тончайшие переходы настроения, создавая адекватную стихии стиха атмосферу, «выхватывая» трансфокатором времени сокровенные воспоминания: танцплощадку, «где пары танцевали, пыля»; песчаный пляж, морской берег, танго. Последние мгновения войны, когда погибнуть было особой нелепостью.

Все те несколько дней, может, недель, которые мы наблюдаем Артема, мы наблюдаем его в соприкосновении с искусством. Он смотрит в провинциальном театре «Трех сестер». И не беда, что спектакль плох — он слушает слова Ольги о том, что придет время, «нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было» — и они переходят в него, как страдания трех сестер должны будут перейти «в радость для тех, кто будет жить после нас». «Будем жить!» и «Если бы знать» — он еще не умеет сопоставить столь разные, хотя и близко стоящие смыслы. Но какую-то неведомую власть они уже над ним имеют: «Будем жить? — Если бы знать!»

Он прикасается к какой-то старой картине, или фреске, или гобелену и медленно, завороженно проводит рукой по лицам, фигурам. Он застынет в оцепенении, когда увидит, что на месте еще вчера пустого цоколя вознеслась гордая курчавая голова поэта. Он слушает разъяснения военкора Пожарского о том, что за дивная такая штука — венок сонетов. Да и сам он сочиняет стихи (это тайна, о которой даже Иван не знает). Он и в кадре появляется под торжественные звуки духового оркестра: взвод марширует по городу, от-

«Венок сонетов»

рабатывается шаг, репетируются триумфальные марши. Чем дальше, тем яснее, что венок сонетов оборвется, Артем погибнет. Но тем пленительнее, тем прекраснее жизнь, в которую он входит в твердом знании, что она, жизнь — вся впереди.

Смерть Артема, ничего не успевшего сделать для победы, становится еще более нелепой именно потому, что победа-то уже пришла, ею уже дышали, уже говорили не о постылой войне, а об Одессе, куда непременно надо будет Артему махнуть, а то как же это он — Черного моря не видел? И — смерть в шестнадцать лет, в самый канун Победы, смерть от пули ошалевших в безумной злобе фашистов, пустившихся на свое последнее черное дело с отчаянием побежденных.

Все в этих финальных кадрах предвещало смерть. Выброшенный на берег корабль, немец-старик, суетящийся возле катафалка, последняя жертва гитлерюгенда — белобрысый мальчишка, расстрелявший в Артема всю обойму, но от страха и неуменья даже не поцарапав русского солдата — своего сверстника, своего врага.

Еще раньше, когда старшина Ампилогов привел Артема на постой в добротный бюргерский дом, где хорошая хозяйка и вкусно кормят, — уже тогда дыхание неотвратимой беды плотно повисло в спертом воздухе комнат, заставленных мебелью. Артем заметил на кресле гитлеровскую каску. И забыть бы

ему тревогу, но у Артема нет солдатского опыта. Потом, когда на его глазах, но под покровом таинственности будут твориться странные дела — исчезнет только что лежавшая на кресле каска, с величайшими предосторожностями в камин будет спрятан какой-то баул — он снова смолчит, снова ничего не скажет, а беззаботно, по-детски станет кататься на велосипеде вместе с хозяйской дочкой Эмилией, не догадываясь, что и каска, и тщательно скрываемый баул принадлежат ее брату, который потом неумело разрядит в него автоматную очередь.

И эту, уже совершенно конкретную реальность войны — войны, где «вправду стреляют», Артем воспримет остраненно, как ребенок, знающий уже, что смерть существует, но не для него, помимо него. Он удивленно смотрит на фонтанчики песка, поднятые пулями, каждая из которых лишь чудом не угодила в него.

Но маленький верноподданный рейха, белобрысый брат Эмилии, будет драться до конца, как добросовестный ученик, накрепко вызубривший уроки жестокости. Он лучше захлебнется в морской пене, но избежит позора поражения. И когда в воде схватятся двое, камера возьмет их в рост, и на какую-то минуту нам покажется, что перед нами — два дерущихся мальчишки. Вспомнится эпизод: старшина Ампилогов дает Артему пистолет с одной-единственной пулей. «За неделю не выстрелишь — всю обойму отдам».

Артему не пришлось стрелять во врага. Артему пришлось спасать врага. Он вытащил из воды на песок белобрысого мальчишку — мокрого, испуганного, с глазами затравленного зверька. Тут и состоялось боевое крещение Артема. Он вышел из него с победой. Не потому, что он оказался сильнее и опытнее противника. Он оказался н р а в с т в е н н о в ы ш е е г о.

Война Артема Перегудова закончилась несколькими минутами позже. Когда мотоцикл увозил его от места, где недобитые гитлеровцы напали на советских солдат, снайпер хладнокровно выпустил свою последнюю, налитую ненавистью пулю в него — узкогрудого, узкоплечего мальчика. Что может остановить маньяка, для которого все равно, на ком гимнастерка — на женщине, мужчине, ребенке.

И эта автоматная очередь бьет без промаха. И уже предсмертным видением пройдет перед мальчиком его короткая жизнь — Степанова семья на пашне, памятник Пушкину, танцплощадка, учителя, имена которых не успел запомнить, школа, которую не успел закончить, спектакль, который не успел досмотреть, девочка, которой не успел сказать нужные слова, потому что еще не знал, какие слова нужны...

Как последний сонет венка — магистрал — повторяет первые строки всех предыдущих четырнадцати, так и эта финальная сцена «закольцовывает» фильм, напоминая о самых ярких эпизодах шести сонетов, вошедших в него. Композиция венка оказалась незавершенной, стих оборвался на полуслове, как жизнь героя.

Если в начале своих заметок я находил множество аналогий с фильмом, то теперь я тщетно пытаюсь найти хоть одну мало-мальски подходящую аналогию, поставить картину в ряд ей подобных произведений.

Такой ряд не выстраивается. Может быть, со временем он и выстроится. Но тогда первым в этом ряду должен будет стать «Венок сонетов» — как трудно объяснимый пример того, почему фильм, казалось бы, сотканный из цитат, реминисценций, над ними воспарил, превратившись в цельное произведение, созданное по своим эстетическим законам.

Композиционный принцип «Венка сонетов» — каждый следующий сонет начинается с повторения последней строки предыдущего — выдержан не только во внутренней структуре. Повтор здесь осознан, больше того, он осмыслен этически — как память о войне и о том пути, который прошел наш кинематограф о войне.

Лучшие «строки» из многих известных нам фильмов органично вошли в ткань этой картины, не были отторгнуты ею. Они звучат приглушенно, как бы издалека, возвращая нас к священной памяти ныне уже легендарного поколения.

А. Свободин

Вольный Чехов

«НЕОКОНЧЕННАЯ ПЬЕСА ДЛЯ МЕХАНИЧЕСКОГО ПИАНИНО»

Авторы сценария А. Адабашьян, Н. Михалков. Постановка Н. Михалкова. Оператор П. Лебешев. Художники А. Адабашьян, А. Самулекин. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Бобровский. «Мосфильм», 1977.

Молодой человек двадцати лет написал пьесу. Кажется, он это сделал еще и потому, что не вел дневников. Терзания своей измученной души надо было излить, от груза неудач освободиться. Иначе было трудно жить, подумывал о смерти. Исповедь приняла форму расхожей в те времена пьесы — любовной мелодрамы, на этот раз с «четвероугольником», выстрелами и убийством под занавес. Он был дитя своего времени и что ему было делать, коли большинство пьес «из современной жизни» были такими. Им аплодировали и кресла и раек. Пьеса получилась отвратительной, но жить стало легче. Надо было учиться, работать, везти воз.

Пьеса не вышла, но исповедь состоялась, дневник обнаруживается — надо только проследить за сердечным ритмом и за аритмией написанного. Пьеса вышла «дрянной» — страсти в ней бушевали шекспировские. Должно быть, это обстоятельство и притягивало к ней театральных режиссеров, бравшихся в последние полвека за постановку странного, случайно не уничтоженного автором сочинения. Кто-то даже назвал свой спектакль «Этот странный Платонов».

В недавно вышедшей книге В. Лакшина «Островский» автор замечает: «...драматург... как художник обручен с самой объективной и безличной формой литературы: его герои — это вовсе не он сам, хотя бы в пересозданном искусством виде. Чужие волнения, страдания, страсти. Ни слова о себе, о своих близких, о личном. Такова вообще участь драматического писателя».

То ли это положение не универсально, то ли Чехов не стал еще драматическим писателем, когда в лихорадочном возбуждении набрасывал свою длинную, длинную пьесу.

...Исповедь! Не это ли привлекло к себе внимание и наших создателей фильма?

Однако если пьеса и не состоялась, то, как показал последующий ход событий, состоялся поразительный по вместимости конспект будущих чеховских пьес.

Обратите внимание!

Вдовы-генеральши Анны Петровны фамилия Войницева. Ивана Петровича — («Дядя Ваня») фамилия будет — Войницкий. А в «Иванове» супругу героя после крещения нарекут Анной Петровной. Генеральша скуповата. Играя на деньги в шахматы и проигрывая, она попросит заплатить своего пасынка. Аркадина в «Чайке», начиная игру в лото, бросит Дорну: «...Поставьте за меня, доктор». Так же, как Аркадина, а после нее Раневская в «Вишневом саде», генеральша приезжает в свое имение. Приезжает, а не живет в нем. И так же, как у Раневской и Аркадиной, имение это разоряется, становится обузой. И так же, как вишневый сад, Войницевка в конце неоконченной пьесы будет продана, а потенциальный спаситель Глагольев на торги не явится, хотя перед этим и предложит замысловатые проекты спасения, такие же недоступные пониманию Анны Петровны, как недоступны будут пониманию Раневской проекты Лопахина. Эхо будущего «Вишневого сада» отзовется здесь, как храп клюющего носом старого полковника Трилецкого отзовется в «Трех сестрах» бормотанием дряхлеющего Чебутыкина. А Чебутыкин вслух вычитывает из газеты черт знает что, как один из купцов в «Платонове» (назовем здесь так эту пьесу, хотя нынешнее чеховедение склонно принять название «Безотцовщина»). И старый Чебутыкин так же, как здесь молодой доктор Трилецкий, скажет о себе, что доктор он дрянной и что после выхода из университета ничего не делал и ничего не читал. Подвыпивший молодой Трилецкий ни с того, ни с сего начнет раздавать рубли и трешки, только что занятые в долг, как потом Раневская за неимением мелкой монеты отдаст прохожему последний золотой. В суматохе страстей и признаний прозвучат в «Платонове» взрывы фейерверка, совсем некстати, как некстати бал с фокусами Шарлотты в «Вишневом

саде». Фейерверки и бенгальские огни будет дарить Саше и Боркин в «Иванове». Все лакеи Войницевки отольются в один монументальный образ лакея Раневской Яши. Никогда не работавшая Софья пообещает воодушевленно — я буду работать! То же самое повторит никогда не работавший барон Тузенбах из «Трех сестер». А потом Софья будет бегать с револьвером за Платоновым и, промахнувшись сперва, все-таки попадет в него и убьет насмерть, чего уже, конечно, не сделает бегающий за профессором Серебряковым с таким же револьвером дядя Ваня. Сочинивший его писатель овладеет самоиронией, наделит ею любимых своих героев и высмеет «драму с убийствами» этим дядиваниным «бац, бац». И, наконец, Софья Егоровна, вдохновленная Платоновым точно так же, как впоследствии вдохновленная Петей Трофимовым Аня, воскликнет: «Приветствую, благославляю тебя, новая жизнь...»

И ведь это все лишь то, что бросается в глаза без исследования внутренних связей и тайных путей мысли и чувствований персонажей, без диагноза нравственной болезни Иванова из пьесы того же названия, который, конечно же, развитие и модификация Платонова.

Экскурс в будущее драматурга Чехова непременно надо сделать, потому что в «Механическом пианино» это будущее растворено. Фильм пронизан им, как бывает в летний день пронизана лучами спрятанного солнца нависшая над лугами туча.

Но не только будущее Чехова-драматурга, но и Чехова-новеллиста составляет основу фильма. Чеховский мир, а не ранняя лишь чеховская пьеса тревожила воображение его создателей и они брали там, где считали нужным, и, очевидно, там, где слышали себя...

Можно было бы составить каталог использованных в сценарии рассказов, фраз и слов Чехова. Сюда вошли бы десятки «объектов». Чехов ведь точно писал одну бесконечную вещь о современной ему жизни, оттого многие части его обширной картины взаимозаменяемы в нашем сознании. Эта особенность чеховского мира, не присущая, например, миру Толстого или Тургенева, замечена была кинематографистами не сегодня. Они рано почувствовали возможность вариаций на мотивы писателя, возможность монтажа. Взаимозаменяемость чеховских тем и персонажей использована авторами и нашего фильма. Свободные от педантизма, они конструируют чеховский мир. Но сказать, что их сценарий написан «по мотивам», значило бы сказать слишком мало. Здесь иное.

Проделав каталожную работу, набрав стопку карточек, мы с изумлением обнаружили бы, что многие слова, фразы и даже целые монологи, произнесенные действующими лицами, остались как бы «бесхозными». Сказать вернее, они принадлежат авторам фильма. Квалифицированный чеховед определит, конечно, что тут Антона Павловича, что — нет, но и он должен будет признать, что «лишний» строительный материал употреблен сценаристами не всуе, но пошел на сооружение современной модели чеховского мира. Причем, тут они пошли дальше предшественников, действуя, как говорят в спорте, «на грани фола».

Взяв за исходную точку брошенную автором измучившую его пьесу, они опустили многих персонажей. Но один образ восстановили, использовав для этого все могущество кинематографа. Более того, сделали его словно бы «действующим лицом», энергичнейшим оппонентом всему этому обществу, собравшемуся однажды в удушливо жаркий день в имении генеральши Войницевой.

Это «лицо» — имение.

●

А в имении сад, начинающийся сразу перед фасадом дома с террасой. Пологая лестница ведет с нее на широкую полукруглую площадку, от нее вправо и влево идут аллеи. Садовые диванчики и столики. На площадке стол, сервированный для чая. С площадки хорошо виден фасад дома и терраса со стеклянной дверью, что ведет сюда из гостиной. Там, в гостиной, смешанная мебель, рояль...

Описание это составлено нами из начальных ремарок «Платонова», «Иванова», «Дяди Вани». Оно в точности соответствует открывшейся на экране картине. Чеховское имение где-то «в средней полосе России» в начале девяностых годов.

«Неоконченная пьеса для механического пианино». Платонов — А. Калягин, Софья — Е. Соловей

Рассвет. Петухи кричат. От реки поднимается туман, обещая жаркий полдень, когда отяжелевший от влаги воздух будет давить на грудь, вызывая одышку и вялое безмыслие.

И там, за домом — старые службы, теперь полузаброшенные, заросшие бурьяном, окруженные молодыми, не к месту растущими тополями. Каретный сарай, где хранятся полусгнившие выездные экипажи, давно не смазанные коляски и «качалки» для инспекций помещика на поля.

Сад спускается к реке, полукружием огибающей усадьбу. С одной стороны — остатки дубравы, что насажена была здесь еще в восемнадцатом веке и теперь напоминает о себе одинокими дубами. С другой — беспорядочно разросшийся кустарник подходит к пруду, пряча на его берегах укромные местечки, где можно стоять и смотреть на тихую заводь, как на целый мир, не в силах отвести взгляд от качающейся на темной воде ряски и от величаво белых кувшинок.

Здесь, укрывшись зонтом от грибного дождя, в счастливом одиночестве, долго будет стоять и несказанно радоваться этому чуду мальчик Петя, персонаж от авторов. Мы хорошо заметим его недетский восторг и без особой подсказки определим в нем чувства и нынешних горожан, с каждым годом испытывающих все более мучительную и сладкую истому от предвкушения встреч с природой. Камера вглядывается в нее жадно, бла-

годарными глазами человека семидесятых годов нашего столетия, живущего в эпоху экологических сновидений, потребностей, тревожных забот о природе, законов об ее охране и сбережении. Словно прижав к себе эту зелень, это ленивое комариное марево среднерусского лета, этот дом, в который нам еще предстоит войти, следя за всем этим, точно за близким человеком, авторы как бы устанавливают равенство персонажей с окружающей их средой. Нам хочется увидеть то, что произойдет здесь, сейчас.

Мир русских пейзажистов, который с большим или меньшим искусством много цитирует в последние годы наш кинематограф, переходит здесь в импровизационное, если можно сказать, отношение к природе.

Камера суть продолжение глаза оператора и видит лишь то, что видит он. Но камера и кардиограмма его сердца! Не слишком ли мало мы занимаемся анализом чувстенного содержания кадра? Между тем именно здесь кроется нередко разгадка воздействия фильма на зрителя и дает себя знать некий «ген» современности, не менее активный в структуре фильма, нежели сюжет, фабула и другое серьезное, важное и... столь понятное.

Природу можно снять музейно, иллюстративно, цитатно, как строенную декорацию, наконец, равнодушно. Но можно и так, словно снявший ее после долгих лет городской жизни с ее «загазованностью» выбежал вдруг в заброшенный утренний сад под росой, задохнулся чистотой парного воздуха и замер так, на полувздохе, очарованный первозданностью природы.

Спокойствие, безмятежность этой первозданности столь велики во вступлении в фильм, что поневоле закрадывается тревога. Что-то будет...

Общий план переходит в средний, утро — в ранний полдень. Зелень нежно обнимает стол с белой скатертью, плетеные кресла, столик с самоваром, что с края площадки. Молодой Трилецкий и Анна Петровна играют в шахматы.

Картина, заключенная в естественную рамку кадра, не только не закончена, но, напротив, открыта во все стороны.

Входят, выходят, звуки голосов, обрывки речей, фраз проникают из-за кустов и деревьев, сбоку, спереди. На первом плане кто-то кормит собаку. И кормящий и собака видны нам лишь до пояса. Среди божественной зелени ленивая болтовня. Междометия, всякие — «эээ...», «ааа-а», «да...», «я ведь тоже», «да... пардон». Звенит посуда, повизгивает собака, щебечут птицы и зелень, зелень...

И с первых же фраз возникает паутина иронии, этакое смешение жизнерадостности и скепсиса, столь характерное для диалога позднего Чехова. Трилецкий рассказывает генеральше дурацкую историю. Генеральша курит и нервничает и невнимательна к игре. За кустами показывается группа, состоящая из Семена Порфирьевича Глагольева, пасынка генеральши Сержа Войницева и работника.

Глагольев косит, между ним и Сергеем Павловичем возвышенный разговор о том, как один человек плакал в опере, а окружающие над ним насмехались, и что именно в таких людях (то ли в тех, что плачут в опере, то ли в таких, как работник, у которого господа отняли косу?) и хранится «нравственный заряд» и «спасение идеи».

Группа останавливается. Сергей Павлович полагает, что от чувства, вызванного его речью, но, оказывается, он наступил на ногу работнику, а тот не посмел сделать замечание барину.

Они двигаются к площадке, и мягкий, деликатный, добрейший Семен Порфирьевич рассуждает о том, что в «наше время жили по-другому и любили по-другому...». Но коса явно мешает его мысли, и он отдает ее работнику, выполнив свой долг и выказав отсутствие брезгливости к физическому труду. Дабы продолжить без помех идейный разговор, Сергей Павлович бросает крестьянину: «Ну, ступай, ступай» — и продолжает прерванную мысль...

Показывают нам все это как бы между прочим, не сосредоточиваясь. Точно мы случайно застали этот отрезок дня, а могли бы и другой...

Глагольев еще скажет: «в наше время...»; Войницев произнесет, что идея народности представляется ему «некоторым облаком, полным живительной влаги...»; Анна Петровна, услыша это, засвистит; но ничего не произойдет.

Они говорят потому, что привыкли говорить, смеются и подхохатывают, когда сказать нечего. Они довольны. И своим времяпрепровождением, и предстоящим обедом, и ветерком, потянувшим с реки.

Фарс, комедия, бытовая зарисовка — легкое смешение жанров и проникающая все действие авторская интонация — о ней речь впереди — создают эфемерное, однако же и сильное обаяние необязательности, непринужденного бытия. Но вскоре и это обаяние улетучивается, оставляя место тревоге.

Что дальше? Они переглядываются: ну, собрались, ну, вот мы здесь, ну, поговорили, ну, ну... И наступает некое царство бездействия. Что же будет и будет ли что-нибудь?

И тут-то обнаруживается сильная театральность этого фильма, театральность, естественно, не в дурном смысле, напротив! Пауза скорее сценическая, нежели экранная. По первому впечатлению, актеры будто забывают текст и смущенно переглядываются. Режиссер словно бы не спешит им на помощь с монтажными ножницами, а оставляет наедине со зрителями. Но оказывается, уже накоплен взрывчатый материал. Наступила наэлектризованная тишина. Действие продолжается! Вот-вот что-то произойдет.

В течение фильма еще не раз возникает эта странная, на первый взгляд, аритмия.

Юный Чехов в своей первой пьесе с нервической поспешностью все отдавал тексту, создатели «Пианино» пользуются открытиями зрелого Чехова, сделавшими его драматургом на все времена.

Но если имение — визуально, то «бездействию» тоже надо было найти действенный образ! Он и возникает в системе «рефренов».

Лакей Яков вылавливает в пруде затопленный кем-то из господ стул и никак не может поддеть его веслом. Кадр-рефрен. Прямолинейный и точный. Сюжет продвинулся, а Яков на той же точке. Действие вроде бы двинется еще дальше, а старик Трилецкий вдруг захрапит. Сей звук тоже исполняет роль «рефрена». И тот и другой еще и метафоры. Лакейская душа Якова жаждет изящной обстановки. Старик Трилецкий может проснуться в любой момент и застать все то же — говорят.

Но верхнюю ноту этой симфонии безмыслия берет... подзорная труба, молодой Трилецкий наблюдает в нее с террасы.

В старых немых фильмах смотрели с экрана два кружка бинокля, приставленного к глазам наблюдателя. Зрители видели в них вражеских солдат, романтические корабли... Здесь неудачливый доктор видит Анну Петровну и Глагольева, столик с самоваром и все того же лакея Якова, вылавливающего из пруда стул.

Глядеть не на что. Делать нечего.

Но вот появился Платонов.

Опять междометия — кто пополнел, кто потолстел, не хотите ли чаю... Слова тонут в кашице взвинченного гостеприимства. Но с появлением Платонова гостеприимство обнаруживает фальшь. Они все тут привычно играли житейские роли — «сторонник прогресса», «помещица», «образованный купец», «доктор». Явился тот, кто не умеет притворяться. Они ждали лидера. Ведущего предстоящего им маленького карнавала, ну что же, ведущий явился! Но тот ли, кого они ждали — ведь прошла зима, целая вечность!

Мы узнаем, что Сергей Павлович женился, что милейший Порфирий Семенович при покосе потерял запонку (сколько, однако, неудобств приносит этот крестьянский труд!), что Сашенька (супруга Платонова) любит женатых не потому, что обожает свадьбы, а потому, что это порядок. Ну... ну!

Но авторы вновь создают искусственное положение «вне игры», однако уже с Платоновым, и поэтому пауза электризуется еще больше. Вслушайтесь!

«Платонов. Ну... что-что?

Анна Петровна. А? Что, а... нет, нет...

Платонов. О! ...что это?

Войницев. А... я тут хотел было молока отведать...

Петрин *(читая из газеты)*. А вот в Сызрани девицей Терещук поймана ворона с голубыми глазами.

Платонов. Где поймана?».

Ничего подобного у Чехова нет, разве что «девица Терещук», да и та в ином контексте. Но сцена-то чеховская! По емкости и лаконизму характеристик, по парадоксальному соединению реплик.

Еще один диалог. Встреча родственников — отца Ивана Ивановича Трилецкого с сыном-доктором, с дочерью Сашей и ее мужем.

«Платонов. А-а! Плохой лейб-медик ее превосходительства! Очень рад видеть! А! Аргентум нитрикум! Здоров, сияет, блещет, винищем с утра несет, даже здесь слышно.

Трилецкий. Видишь ли, Платоша...

Платонов. Сострить хочешь? Ни-ни, не беспокойся! Ой!

Иван Иванович. Кто это ахнул?

Платонов. О-о!

Иван Иванович. Колька что ли? В кого это?

Платонов. В меня.

Иван Иванович. Смазал?

Платонов. Нет, попал! Наповал! Ой, ты мой хороший!

Иван Иванович. Кого я вижу!

Саша. Пап, ты уже здесь!»

Проанатомируем эти одиннадцать реплик. Если первые пять чеховские (речь не о точности цитат, а о характере), то последние шесть — наши, нынешние! Это «Колька что ли?». Это «Смазал». Это «Ой, ты мой хороший!». Это «Кого я вижу». И, наконец, это «пап». Не «папа́», заметьте, а «пап». В точности как сегодня: «Пап, ну я пошел».

Какой риск! Какое бесстрашие сценаристов, так вольно и смело помещающих себя в чеховский мир!

Но риск оправдан, ибо авторы фильма не воссоздают этот мир («воссоздавать» — какой громоздкий, какой неподвижный глагол!) — они, как мы уже говорили, моделируют его.

В этом вольном соединении «чеховских» и «нечеховских» реплик (структуру таких соединений мы показали на малом участке, но ими наполнен весь фильм) актеры наживают ту интонацию, что составляет не только секрет обаяния ленты, но и приближает нас к Чехову.

Что же это за интонация? Но о ней позже.

●

У Платонова молодое лицо преждевременно постаревшего мужчины. Взгляд его глаз то вопрошающе детский, то нагловато ироничный. Возбужден, говорит громко. Скепсис по отношению к другим то и дело сменяется иронией в собственный адрес. Кажется, его совершенно не заботит, как он выглядит со стороны. Ни окружение, ни он сам еще не подозревают, что он уже не тот, что он вступил на путь исповеди. Если раньше он «резал правду-матку», сыпал парадоксами, «называл вещи своими именами» и из всего этого сделал себе «амплуа» в маленьком уездном спектакле, именуемом «обед у генеральши» или, допустим, «завтрак у предводителя», то теперь не то. Он не может играть роль, он точно сорвался с петель, находится в состоянии болезненной вибрации и исподволь заражает этим состоянием остальных.

Артист дает прежде всего состояние своего героя, в полной мере добиваясь нашего зрительского сопереживания. Каково же оно это состояние? Не в нем ли на этот раз заключено всегда таинственное в искусстве соединение, сретение героя, пришедшего из давних времен, с нами? Однако не будем забегать вперед. Платонов раскрывается не сразу.

Итак, общество, заполучив того, кого ожидало, подвигается к террасе.

Скажем по-театральному: терраса — место второго действия. На площадке перед домом состоялось знакомство, и мы видели происходящее главным образом в общих и средних планах. Здесь начинается игра крупных. При всей вольности подхода к материалу, пьеса соблюдается авторами как непременное условие действия. Фильм подчинен законам сцены куда в большей степени, нежели многие ленты, откровенно поставленные по

«Неоконченная пьеса для механического пианино». Анна Петровна — А. Шуранова, Трилецкий — Н. Михалков

тем или иным спектаклям. Все, что мы видим теперь: террасу, коридоры и коридорчики, проходные комнатки, гостиную, столовую, лестницы, ведущие на второй этаж, наконец, верхнюю террасу — все это подлинное.

Снят счастливо отысканный в Пущине, под Москвой, старый помещичий дом. Красота, ностальгическая привлекательность его несравненны. Но используют его, как в театре, на языке которого это называется «единая установка». Ее располагают на вертящемся кругу сцены, и тогда действие приобретает непрерывность, динамику. Скорость вращения круга задается режиссером. Общий пробег персонажей «Ревизора», например, приходилось видеть на стремительно крутившемся полу. Чацкий в «Горе от ума» бежал к Софье или покидал фамусовский дом так, что круг под ним мелькал.

Сценическая последовательность действия, как она была задана в пьесе — закон уверенного, современного монтажа. Исконно кинематографическое «а в это время» не применяется. В «это время» за кадром ничего не происходит.

Общество движется к террасе.

На ней впервые потянет запахом тлеющего где-то в подполье фитиля. Нервность Платонова придаст обычному времяпрепровождению иной характер и иной смысл. Дело в

том, что он все еще не понимает, что с ним. Начав исповедь, примет ее за анекдот, совсем в духе той роли, что игрывал он, и не без успеха, прежде. Но нет, ничего у него не получается, руки опускаются, леденящая душу мысль подкрадывается к нему, и он мучительно всматривается в каждого, чтобы понять себя. На террасе начнется карнавал, который мы увидим через с о с т о я н и е Платонова.

Образуются танцы; доморощенный «маскерад»; прибывший с дочерями сосед помещик Щербук — «белая кость» — произнесет свою тираду против «чумазых»; на ровном месте генеральша вспыхнет, засверкает очами и разразится монологом о том, что все ее раздражает — ходят, требуют, просят есть, стучат, говорят. Снова посыплются словоговорения и телодвижения, запестрит мешанина не стыкующихся меж собой характеров, но все еще будут вместе, еще та стадия, когда господствуют слова.

Многоговорение при малости физических действий создает образ внутренней суеты. Болтовня затопляет экран.

Многое произносится за кадром — фонограмма изощрена и нередко живет как бы самостоятельно, в разрыве с изображением. Диапазон ее в фильме широк — от шепота до паровозного гудка, от затаенного вздоха до вселенской мощи музыкального апофеоза.

Платонов разрушает это непрочное единство. Начались его отношения с Софьей. Он ловит ее взгляды, вопрошает. Она — его. Он замечает, как она реагирует на его слова. Генеральша перехватывает их тайный диалог, присматривается, ревнует. Тут впервые на короткое мгновение войдет в фильм музыкальная тема. Тревожная, болезненная. Несколько тактов и уйдет. Фитиль тлеет...

Софья... Платонов почувствовал недоброе еще в самом начале, высмотрев ее в подзорную трубу, взятую у доктора. Любовь его юности, время идеалов, первое и главное зеркало, в которое он посмотрится. Может быть, единственный человек, перед которым он не хотел обнаружить свою болезнь. Софья в расцвете женственности, точно бы «оттуда», из давней мечты. Но именно она произнесла роковое — из вас ничего не вышло! Но почему?

После этих слов действие приобретает иной, уже и вовсе нездоровый характер, потому что состояние Платонова усугубится. Страшная формула собственного бытия, которую он отгонял как наваждение в долгие зимние месяцы своего школьного затворничества, эта формула п р о и з н е с е н а! И кем — Софьей!

Но он еще пытается отстоять свои бастионы, еще сделать вид, что все у него хорошо, что громкие мечтания юности — все эти слова об идеалах — не стоят реального маленького дела, которым он занимается, да и вообще все это, как сказано у Шекспира, слова, слова. Тем более что фразы о «служении», о «высокой и благородной миссии» произносит никчемная барышня, связавшая свою жизнь с фанфароном, изнеженным верхоглядом и попросту дураком Сержем Войницевым.

И Платонов бросается в контратаку. Он разыгрывает перед Софьей настоящий водевиль на темы все тех же «семян культуры», «прогресса» и тому подобного. Он мистифицирует Софью, он мечется по террасе, пародийно произнося ее слова, показывая их истинный смысл в устах членов «говорящего общества», лишенного чувства реального дела. Он мелким бесом вьется вокруг Софьи, принимая то позу оратора на университетской кафедре или в каком-нибудь петербургском интеллигентном собрании, то оборачиваясь опростившимся, ушедшим в народ барином. Он пародирует всех и все, но раньше всего ее, Софью и ее мужа.

Свой «водевиль» Калягин играет с нарастающей страстью, то и дело меняя жанр — от фарса до драмы. Но играет совершенно в духе классических чеховских пьес. Во время этого «парада-алле» в Платонове, ни на секунду не прекращаясь, происходит напряженная работа чувства и мысли, спрятанная от посторонних. Он все время контролирует себя реакцией Софьи. В нервическом, болезненном ритме веселья меж ним и ею происходит, продолжается второй, молчаливый диалог. Он понял, что переборщил, понял, что она все поняла и его клоунада не развлекает, а оскорб-

ляет ее. И еще понял, что в этой изнеженной, живущей в выдуманном мире слов Софье в этой тонкой, изящной женщине живет любовь его юности, быть может, последний шанс на спасение, последняя возможность что-то переломить в своей жизни.

Ощутив это, Платонов враз меняет направление. Он спасает ее «реноме», выводит из оскорбительной игры. Во всеуслышанье объявляет давнее знакомство, протягивает руку, приглашает в партнеры, в сообщники: «А мы с Софьей Егоровной тут целую комедию вам разыграли!».

Она благодарна ему, уже поняла, что обидела. Пожалела, призналась, вспомнила. И посмотрела на свое настоящее его глазами.

А. Калягин и Е. Соловей эту долгую, на едином дыхании сыгранную сцену проводят на уровне высшего актерского мастерства. Здесь абсолютный слух на внешнее и внутреннее действие, здесь чувство стиля и полная гармония с ансамблем, который все это время живет, пульсирует, подчиняясь главной паре.

Наступает кульминация второго действия. На Платонова снизошел азарт саморазоблачения и «срывания масок», сорвавшись, он находится теперь в свободном, все ускоряющемся падении и увлекает за собой всех остальных.

Милый доктор (Н. Михалков) еще жизнерадостно за всеми наблюдает, творит свои розыгрыши, здоров и счастлив. Но Платонов бросит и ему: «Бездельник! Ты единственный доктор на всю округу, а у тебя как милостыни просят того, что ты давать обязан!»

Однако общество еще позади своего ведущего, и доктор искренне не понимает, отчего такое озлобление в его друге. Но мы, зрители, уже понимаем, что это Платонов и о с е б е, что он просто посмотрелся в зеркало, именуемое на этот раз — «доктор».

А карнавал продолжается. Старик Трилецкий (П. Кадочников) время от времени засыпает, а проснувшись, энергично «участвует», продолжая общий разговор с любого места — все равно! Щербук с дочерьми обещает представить «живую картину». Без этого подобия самодеятельности, так же, как и без игры в фанты, к которой они вскоре перейдут, без «флирта», без «полек» и «кадрилей» не обходился тогда уездный быт. Что ж это за «живая картина»? Нечто странное — «брачный крик марала в лесу». Сашенька, жена Платонова (Е. Глушенко), то умиляется, то опасается — Мишенька ее весел, но что-то тут не так. Своим женским чутьем она это чувствует. Актриса тонко ведет сюжет своей роли, постепенно поднимая ее к философскому и драматическому финалу. Здесь, на террасе, в танцах или в обмороке, во время демонстрации «сюрприза» — того самого механического пианино — мы видим ее как бы глазами Платонова. А в его глазах она лишь недалекая женщина, с которой, делая очередной шаг в своей нравственной деградации, он бездумно связал свою жизнь. Но уже тут начинаешь понимать, что Сашенька жалка лишь своим публичным унижением, этим всеобщим подчеркиванием ее недалекости, но что она заключает в себе что-то простое, мило-наивное, привлекательное. Может быть, это «что-то» — чистота ее помыслов, жертвенность без надрыва. Униженная Сашенька, покоряясь Платонову, противостоит ему своим неизвращенным нравственным чувством.

А отношения Софьи и Платонова заметно развиваются, тревога генеральши растет. А. Шуранова обнаруживает в своей героине этакую «кровожадность»; Анна Петровна пускает в ход приемы, которыми она рассчитывает удержать при себе Платонова. В зыбком и жалком ее мире — вот уж кто унижен! — он последнее прибежище.

Идет бурная игра «отношений», завязывается — уже всерьез — «треугольник». Пьеса дает себя знать. Заячья пугливость Сашеньки всему этому аккомпанирует. Храп полковника, ленивое безучастие читающего газету Петрина (А. Ромашин) и ораторствования Сержа (Ю. Богатырев), доходящие до вершин щедринского либерального прекраснодушия, оттеняют и дополняют картину. Явления наглого, ябедничающего лакея Якова (С. Никоненко) создают комический и страшноватый контрапункт.

И все это «второе действие» на террасе играется с редким для кинематографа актерским ансамблем. И ощущением непрерывности происходящего. На малом пространстве — вольное смещение жанров. Водевиль — эти танцы, эти фанты. Мелодрама — когда не выдержавшая хищного поцелуя генеральши, картинно впившейся в Платонова, Софья роняет вазу с букетом. Комедия — когда лакей ведет себя, словно живая пародия на господ. Драма, может быть, даже трагедия — то, что зреет в душе Платонова.

Здесь режиссурой использована драматургическая система Чехова, всегда кажущаяся нам неуловимой. Впрочем, только ли нам!

«Я не берусь описывать спектакли чеховских пьес, так как это невозможно. Их прелесть в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства. При этом оживают и мертвые предметы на сцене, и звуки, и декорации, и образы, создаваемые артистами, и самое настроение пьесы и всего спектакля. Все дело здесь в творческой интуиции и артистическом чувстве».

Точно Станиславский сказал это сегодня! Интуиция и артистическое чувство движут действие фильма. При всей его рассчитанности в нем мало расчета и много того, что не может быть передано словами!

Оживают и «мертвые предметы». В лихорадочное движение персонажей вплетаются стоп-кадры. То букет, то натюрморт с бокалом, то окно, то сгущенное темное пространство воздуха в комнатах, куда время от времени удаляется кто-нибудь из действующих лиц. Там, в этом пространстве, оператор Лебешев дает уже не легкие портретные этюды, но глубокие рембрандтовские портреты, высвечивая истинную сущность персонажей.

Тайное удаление действующих лиц в дом, выпадение их из карнавала — точно предвестье надвигающейся драмы, как бы примерка их к предстоящей каждому исповеди.

В коридорчике буфет, а там заветная полочка, а на ней графинчик. Озираясь, не дай бог увидит кто, прикладываются, и снова туда, на застекленную террасу, где темп все нарастает, ритм все учащается, где, наконец, для пущего веселья загремел граммофон. Это мальчик Петечка (Сережа Гурьев) — л и ц о о т а в т о р о в, как бы возвестил приближающийся суд и в первый раз раздался органного наполнения звук итальянского бельканто, монументальный и вечный, делающий патетичной всю эту суету. Грандиозная знаменитая ария Неморино из «Любовного напитка» Доницетти поглощает юношескую «Польку» Рахманинова, под которую только что танцевали. Предвестие грозы. Но гроза еще впереди.

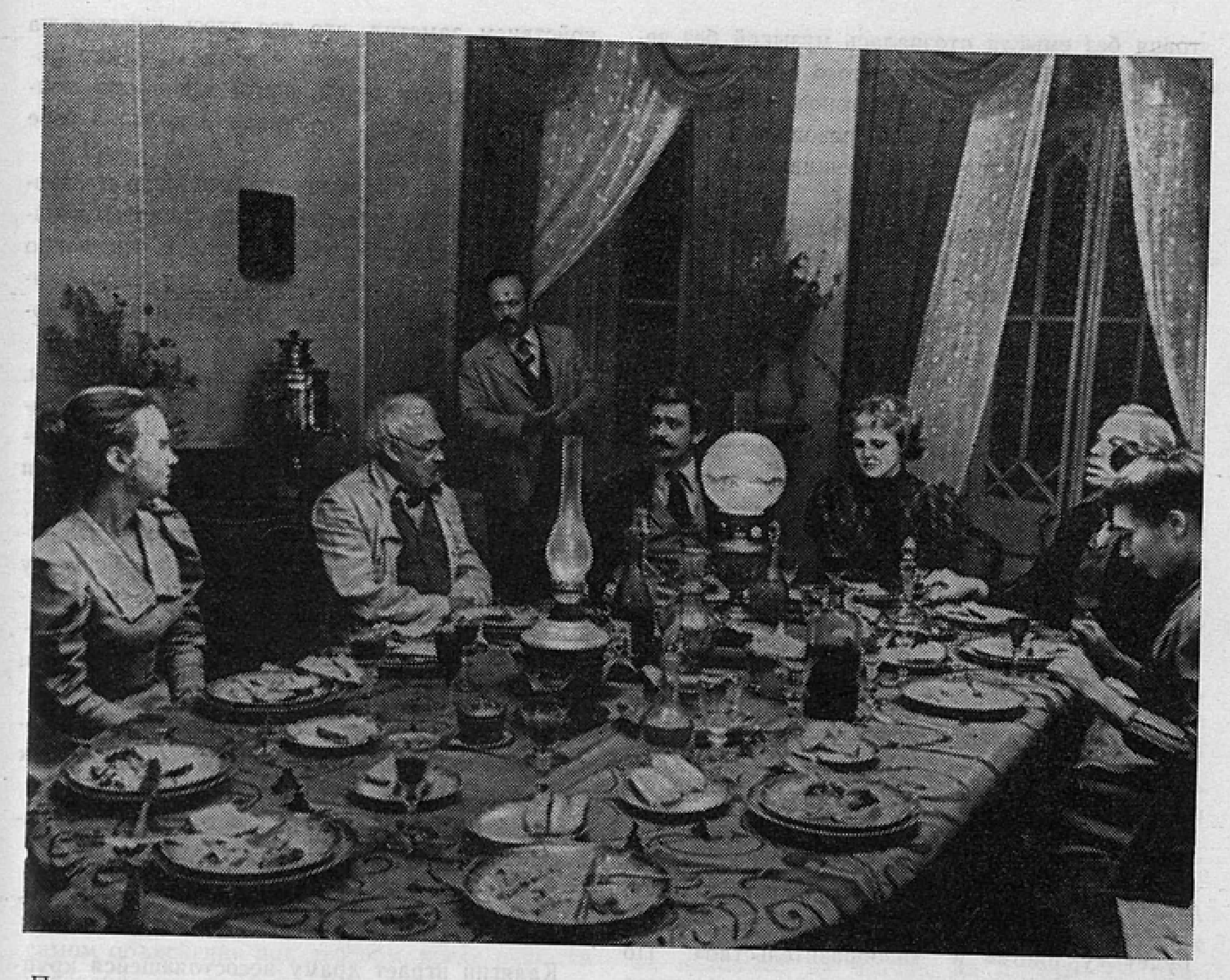
●

Что же это за интонация? Отчего так увлекательно следить за всем этим? Так просто, ненапряженно, и забывая и помня, что это Чехов, что XIX век?

Когда-то, двадцать лет назад, когда возник в Москве театр «Современник», зрители и критика отметили одну непривычную особенность его спектаклей. К ней отнеслись по-разному, но заметили и оценили ее все. Дистанция между рампой и залом сократилась, казалось, исчезала совсем — мы смешивались с исполнителями. Что бы они там на сцене ни говорили, чей бы текст ни произносили, они словно бы продолжали наш комнатный разговор. В них напрочь отсутствовала в н у т р е н н я я р е с п е к т а б е л ь н о с т ь. Что-то похожее происходит и здесь. Но коли мы уже вспомнили Станиславского, припомним однажды примененный им способ освобождения актера и наживания той интонации, что была необходима для спектакля. Он предложил студийцам, не попадавшим в тональность водевиля, вообразить, что дом, где они находятся, и есть тот провинциальный театр, в котором служит Лев Гурыч Синичкин.

Во всех этажах, помещениях, лестницах и коридорах Станиславский объявил свободную импровизацию. Актеры фантазировали действие и текст. Создалась атмосфера, возникло легкое дыхание. Так эти давние студийцы овладели жанром.

Не беремся судить, каким способом была нажита атмосфера на съемочной площадке



«Неоконченная пьеса для механического пианино»

«Пианино», но студийность, молодость, радость творчества здесь присутствуют. Думается, что исповедальный характер исполнения невозможен при иных условиях. Можно вообразить, что в эту атмосферу была как бы включена сама жизнь современного актера, многообразие его занятий, вечная занятость, иные заботы, что сказалось дружество актерского сообщества — главные участники его уже не первый раз работают вместе.

Если же назвать доминирующий признак, надо признать: общая интонация фильма — к о м е д и й н а! Не в том, разумеется, бытовом определении развлекательного жанра, но в высоком чеховском смысле.

Известно, Антон Павлович тосковал по комедии, но по какой-то своей, особой. Ставшие хрестоматийными несовпадения жанра прекрасных, вошедших в историю театра спектаклей с тем, что виделось смущенному и немногословному автору, непонятно что-то говорившему о каких-то дырявых башмаках и брюках в клеточку у Тригорина, объяснились лишь в наше время. Фильм — одно из последних и убедительных объяснений этих несовпадений.

●

Высший пункт «второго действия» — «сюрприз» генеральши — пьеса для механического пианино. Овеществленная фраза из записной книжки Чехова. Символ бездуховности. Бол-

товня без смысла отозвалась музыкой без человека. Не выдержавшая этого зрелища упала в обморок Сашенька. Платонов, занятый собой, сказал ей грубость. Образовалась совсем уже абсурдная толчея, разрешившаяся такой же абсурдной кульминацией: соединением «брачного крика марала» в исполнении Шербука с дочерьми — здесь Табаков на уровне трагического фарса — и на полную мощность вступившего граммофона, обрушившего на их головы и на весь божий мир трубный звук, арию из Доницетти.

Третье действие произойдет в столовой — маски будут сняты там. Но мы осмотрим перед этим внутренние покои дома — янтарный паркет, медовую игру старого некрашеного дерева, пройдем по коридорчикам и лесенкам, услышим интимный разговор Софьи и Платонова, нечаянно подслушаем жалобы Шербуковых дочерей и пожалеем их

В столовой все соберутся за большим овальным столом при перекликающемся свете керосиновых ламп, напомнивших картины Л. Пастернака.

Это современный кинематограф. Изобразительность здесь сюжетна, действенна, протяженна. За ней надобно и интересно следить. И можно сказать: сюжет керосиновых ламп, сюжет паркета, сюжет зелени, дождя... Это не будет «уклоном» в «изобразительство». По паркету пройдут в одних носках ноги жалкого конторщика, приехавшего за доктором и страшащегося запачкать пол. При покойном и уютном пламени ламп прозвучат исповеди, будет вывернута изнанка каждого.

Здесь, в столовой, Шербук, ничему не научившийся крепостник и ретроград, физически ненавидя новых людей» и всю «эту «разночинную банду», идущую на смену «белой кости», вновь произнесет свою филиппику против «чумазых». Если при первом своем появлении О. Табаков обнаружил стремление к самопародии, что свойственно порой этому прекрасному актеру, то здесь он на высоте задачи. Шербук — то, что он есть, страшен и реален.

Его речь явилась началом испной реакции. Петрин, сам вышедший из «чумазых» (не забудем — будущий Лопахин) с ледяным спокойствием заметил, что все здесь куплено на его деньги. А. Ромашин в этом монологе показал, что его герой, почти все время молчавший, все видел, оценивал и копил в себе взрывчатый заряд.

Генеральша, это смешение хищницы и «халды», там, на террасе, языческим поцелуем впившаяся в Платонова, здесь устало и отрешенно скажет, что все это правда и что надо унижаться, коли хочешь еще пожить и сытно поесть.

Здесь доктор, вдруг оставив свои петарды, серьезно и так, что станет его нестерпимо жалко, признается, что занимается не своим делом, не любит ни медицины, ни больных и оттого мучается.

Здесь Серж Войницев, понимая уже, что теряет Софью, сделается впервые за всю эту историю не столько противен своим интеллигентным кретинизмом — сколько жалок. Ю. Богатырев, заведший своего героя, казалось бы, на вершины фарса и даже вызвавший опасения в некотором «переборе» разоблачительного пафоса, неожиданно сумеет пробудить к Сержу наше сочувствие.

Здесь Платонов... Но о Платонове надо всетаки сказать особо.

●

Калягин играет драму несостоявшейся крупной личности. Вернее так: драму человека, окончательно уверившегося, что он не крупная личность. Платонов Чехова боролся со своими инстинктами и погибал, отчаявшись их победить. Уже понимая, что гибнет, уже приняв решение начать новую жизнь, уехать с Софьей, начинал пошлый романчик, продолжая в то же время другой — с генеральшей. С другой стороны, с энергией, переходившей всякие границы приличия, к нему рвались три женщины, предлагая ему себя, и страдала четвертая, его жена. Эти откровенные атаки столь обнажены в пьесе, что она приобретает видимый оттенок женофобии.

У героя Калягина побуждения иные, его драма ужаснее. Она из Чехова, автора «Скучной истории», «Моей жизни», исповеди Андрея

Прозорова. Внезапное осознание того, что жизнь ушла и ежесекундно уходит, точно песок меж пальцев — вот суть ее!

До этого дня он исполнял свои функции, был возмутителем спокойствия, занимался умственной гимнастикой, мнил себя нравственно честным... ну, скажем так: до известной допустимой степени. Но никогда ранее работа самоанализа не происходила в нем с такой разрушительной силой, как в этот несчастный день обычного журфикса.

Он обошел свой круг, посмотрелся в каждого и понял, что такой же, как все...

Они расточают себя в разговорах, растрачивают в словесной солидарности со всем честным, нравственным, общественно передовым, но остаются при словоговорении — и я остаюсь! Поступки наши ничтожны. Их просто нет. Вот примерный круг мыслей, овладевающих героем Калягина. Его Платонов открыт для наших переживаний. Его состояние не может не вызвать сочувствия. Он не «тип», но человек, индивидуальность.

Так что же это за состояние?

И почему мы так сопереживаем Платонову?

Состояние человека, отложившего жизнь на «потом». Платонов называет свою драму в первом и последнем объяснении с Софьей, том самом объяснении под деревом, когда рушатся последние его надежды на спасение. Да, были высокие идеалы — он любил говорить о них, были прекрасные мечтания — он поэтично формулировал их. То, что в устах Сержа звучит напыщенно и глупо, в его устах звучало когда-то молодо и умно. Он был полон сил. Он многое обещал — Михаил Васильевич Платонов. Однако он полагал, что упорная и незаметная работа для достижения своих общественных целей, своих идеалов придет потом, в зрелости, а в молодости надо быть молодым, спешить жить, быть в центре, во всем участвовать, все обсуждать — и вопросы государственные, и хозяйственные, и литературные, и художественные, всюду поспевать, со всеми быть знакомым, словом, быть «в курсе», на уровне, так сказать, «журнального» образования века.

И на каждом этапе своей жизни он отступал от дороги, немножечко в сторону, ну, самую малость. Тут недоучился — это потом, главное — участвовать. Тут недоучаствовал, как-то духу не хватило. И ведь всякий раз объяснял себе, что он все тот же, что движется в нужном направлении, а если некоторый зигзаг, то и это нужно, и это на пользу опыта.

Ах, эта система нравственных компромиссов во всем, начиная от чистки ногтей и кончая отношением к людям, к событиям, к делу!

Компромиссы такие маленькие, такие ничтожные, что, право же, не стоит о них говорить, я еще молод — успею! А компромиссы выстраиваются в ряд, день за днем, разъедая живую душу. Тебе кажется, что в любой момент ты предпримешь решающее усилие, а вот все не предпринимаешь и боишься не то что признаться, задуматься, боишься, что это усилие уже не в твоей власти. И разговоры, разговоры, одни прогрессивнее других!

В сущности, ты, хороший человек, умен, ближнему помочь всегда рад, правда, если это не будет стоить тебе слишком дорого! Вот уж сперва я т о попробую, т а м побываю, э т о приобрету, а уж п о т о м... А разговоры все прогрессивнее, а язык все острее, понимание все обширнее...

Но однажды приходит день, когда правда о тебе самом открывается тебе, а жизнь уже на половине, на исходе, на изломе. Ты проговорил ее и спросить не с кого, спрашивай с себя!

Таково состояние Платонова, такова нравственная рентгенограмма его личности, данная нам артистом. В ней расшифровывается и урок и предостережение нам, сегодняшним, ибо драма Платонова трактуется в фильме прежде всего не через его время, а через его личность, не способную противостоять обстоятельствам.

Явился же Платонов в ином настроении, готовый играть привычную роль: нате, я ваш!

Но случилось так, что всех и все увидел он в истинном свете.

Покачался в гамаке с генеральшей. О господи, все то же! Как несносно, скучно. Говорить об их романе, о планах, которых у нее нет. Скучно, пошло...

«Неоконченная пьеса для механического пианино».
Платонов — А. Калягин,
Саша — Е. Глушенко

Доктор Трилецкий, друг. Пошл, ничтожен. Дела не любит. Забавляется разными фокусами, и даже в них ни капли фантазии. И я с ним дружу!

Сашенька, жена. Как глупа, что говорит! А ведь мне с ней мило, удобно, я на ней потому и женился, что мне удобно. А себе в этом не признаюсь!

Софья... В столовой за обедом он рассказал старую историю. Юный студент любил девушку, девушка любила студента. Потом она уехала, обещала вернуться, он каждый день ходил на станцию... Отзвук одного из самых печальных чеховских рассказов слышится в ней: Мисюсь, где ты?..

Прошлого не вернешь. Все не то, и я не тот. Калягин исполнил здесь маленькую поэму в прозе.

А потом этот поцелуй с Софьей у старого дуба, страдания Сержа, увидевшего все это. Пошло! А пошлее всего ее испуг. Возврата нет.

Ритм гасконады, с которым появился Платонов, сменился болезненным, нервическим. Он все менее владеет собой, глаза его блестят, взгляд непостоянен, перескакивает с лица на лицо. Если раньше он бросал безобидные стрелы, то вот-вот бросит что-то такое, что взорвет всех и его в первую очередь.

Калягин проводит свою роль в высшем смысле театрально. «Монтажных стыков» нет, есть судьба, прожитая в одночасье.

Осознав весь трагизм своего положения, свою жизнь, некогда в младенческой безмятежности отложенную «на потом», он ужаснулся: «Мне тридцать пять лет! Пропала жизнь, пропал талант».

●

С этого момента Платонов перестает кого-либо видеть. Наступает финал. Он весь в себе. Во всей своей жалкой сущности открылась, наконец, ему собственная душа. «Мне тридцать пять лет, пропала жизнь, пропал талант!» — с этим криком отчаяния он бежит, будя всех, по ночному дому. Хлопают двери, мелькают люди — идет уже трагический карнавал.

Авторы фильма свободно и раскованно продолжают смешение жанров, действуя в духе нынешнего понимания драматургии Чехова, характерного для чеховских спектаклей семидесятых годов.

Последний, в ком увидел Платонов ненавистного себя, добрейший, потерявший веру в приличия Семен Порфирьевич (Н. Пастухов). Добропорядочный рыцарь, выродившийся помещик старых добрых времен высказывает благородное, прилично выраженное возмущение поведением Платонова. Все из лексикона, от которого у Михаила Васильевича уже «нравственная икота» началась.

И тут следует сцена, что смело может быть отнесена к высшим проявлениям актерского искусства. Скопившееся раздражение заставляет Платонова бросить Глагольеву грязные, грубые слова. Он ужасается содеянного и, уже вовсе не владея собой, в отчаянии, пускается с горы, выделывая кренделя, приплясывая, паясничая, пародируя каким-то блеянием все ту же патетическую арию — лейтмотив фильма. Поразительный взрыв актерской импровизации!

А затем, исчерпав себя, ненавидя всех и себя в первую очередь, он прыгнет с обрыва в реку и... встанет во весь рост, едва омочив ноги на мелководье. Совсем в духе дядиваниного выстрела. Не состоялась жизнь, не состоится и смерть! Смешно...

Драма Платонова разрешается в фильме по-иному, нежели у Чехова, и можно предсказать разночтения и споры вокруг финала картины.

Кто-то, возможно, вспомнит Чарли Чаплина, бросающегося в воду в «Новых временах», имитируя купанье благополучного господина.

Кто-то вспомнит героев иных, более современных и не менее знаменитых фильмов, что в растерянности, сменяющейся робкой надеждой, бредут куда-то в предутреннем солнечном тумане.

Но кто-то вспомнит и монолог чеховской Сони — «Мы увидим небо в алмазах», услышав здесь тайный парафраз его.

...Чудное утро после вчерашнего дождя. Дымка над рекой. Божественно хорошо. Гудок паровоза. Крестьянки вдали поют. Сашенька ведет по мелкой воде хромающего Платонова.

— Мишенька! Ты устал, ты отдохнешь... и мы будет счастливы... и будем жить долго, долго... и нам повезет... и мы увидим жизнь новую, светлую, чистую... и новых, прекрасных людей, которые поймут нас и простят. Только надо любить... любить, Мишенька!

Окно, мальчик Петя — персонаж от авторов — спит, повернувшись к нам опаловой детской спиной, теплой и упругой, как это утро.

Есть, наверное, свой смысл в том, чтобы предоставить ей, немудрящей Сашеньке, беззаветно и слепо любящей Платонова, растящей их сына, без громких слов делающей ежедневную женскую работу, право произнести последние слова в фильме.

Все то, что «пропускал» в жизни Платонов — положенные трудовому человеку заботы и радости, любовь к ближнему — все это теперь открывается в преобразившемся и преображенном образе Сашеньки, открывается как истина, как первооснова, без которой не может быть счастлив ни один человек. Сашенька светится мудростью материнской женской любви.

Кто-то увидит в таком финале единственно

возможный выход, кто-то, быть может, привычный мотив кинематографического утешительства, надежду на счастье, зашифрованную пастельным рисунком пейзажа. Кто-то, может быть, увидит даже и спасительный «хэппи энд».

Финал открыт, но драма Платонова завершена.

Евгений Кригер

Сердце матери

«КОТЮЖАНСКИЕ МАТЕРИ»

Автор сценария О. Карпа. Автор текста В. Костенко. Режиссер-оператор М. Мамедов. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1976.

Трудную задачу взяли на себя авторы документального фильма «Котюжанские матери», задумав повествование о детях, спасенных сельскими женщинами на Винничине.

Что затрудняло воплощение этого замысла? Прежде всего то, что зверства гитлеровцев не только известны миллионам, но и живы в душе, в памяти свидетелей пыток и убийств, чудом спасшихся жертв фашистского насилия. Потому среди многих пар глаз в зрительном зале встретятся и такие, что уже видели — наяву, не на экране — злодеяния гитлеровцев. Как же чутко и бережно надо отнестись к этому зрителю, и без того израненному, травмированному войной в свои молодые, юные годы.

Рассказывая о страшном горе, нелегко избежать надрыва, чрезмерного нагнетания страстей. К счастью, автору сценария картины «Котюжанские матери» Ольге Карпа и автору текста Владимиру Костенко удалось преодолеть такую опасность.

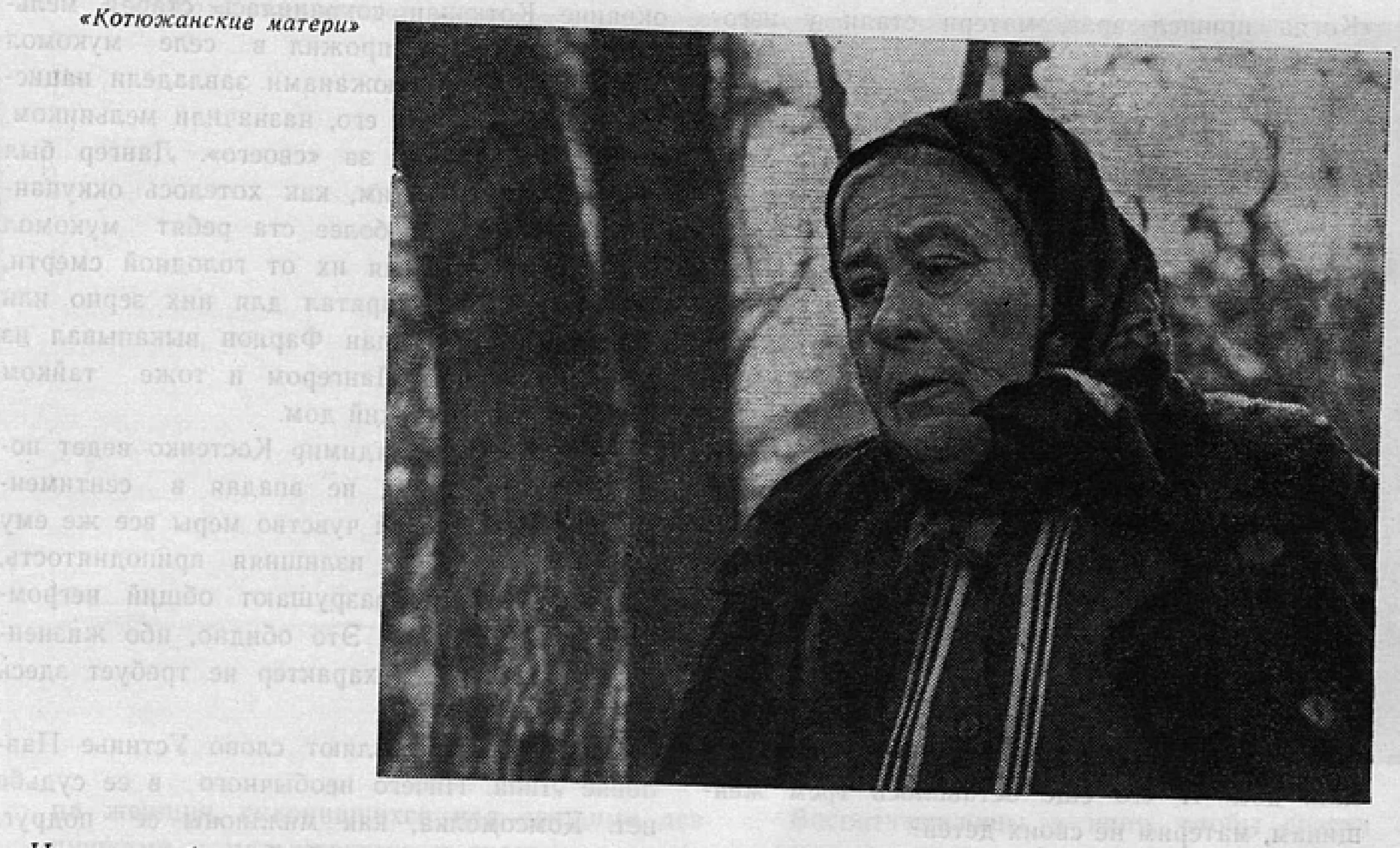
...Вспоминаю фильм Константина Симонова о войне во Вьетнаме «Чужого горя не бывает...» Даже безмолвные эпизоды, не прокомментированные диктором, нельзя было смотреть без содрогания. Убийства, убийства, убийства... Самые изощренные пытки... Выбегающие из пылающих домов женщины и старики в горящей одежде. И дети... Свой фильм Симонов посвятил прежде всего детям Вьетнама. И неизмеримо возрастали ужас, негодование, гнев, жажда возмездия, когда звучал авторский комментарий Константина Михайловича. Необыкновенной была сила его воздействия. Негромкий голос, внешне спокойный, но берущий за душу, рождал в зрителях взрыв страсти, как едва слышный звук часового механизма в минах замедленного действия предвещает катастрофу.

Вспоминаю волнение в зрительных залах, которое вызывал фильм Михаила Ильича Ромма «Обыкновенный фашизм». Обыкновенный — это выражало удивительную глубину авторского прочтения самого понятия «фашизм».

А в т о р с к и м и фильмами от начала до конца, от сценария до комментария — именно комментария, ибо мало назвать его дикторским текстом,— являются и страстные кинопроизведения Сергея Владимировича Образцова.

У Ольги Карпа и Владимира Костенко, когда они приступали к работе, были высокие образцы и ориентиры. Поэтому, чтобы сказать свое слово с экрана, мало было познакомить зрителя с одной из трагических историй военных лет, пусть и очень разительной— даже при том, что мы знаем сегодня о войне очень много Свое слово — это ведь не просто открытие факта, нового материала. Это своя точка зрения, это голос сердца. И если нельзя утверждать, что «Котюжанские матери» поднимаются до того высокого уровня современной кинопублицистики, который, в частности, определяется названными выше фильмами, то сказать, что М. Мамедов, О. Карпа и В. Костенко сделали с в о й фильм, можно с полной ответственностью. Мы ощущаем их авторское «я» в экранном рассказе о Котюжанах, видим события, пропущенные через их сердца.

«Котюжанские матери»



Ничем особенным не прославилось до войны украинское село Котюжаны — ни историческими памятниками, ни уникальными месторождениями, ни какими-либо знаменитыми личностями. Война принесла ему, как тысячам таких же сел, скорбную судьбу. Но выпало ему в эту тяжкую годину стать известным и гордиться высоким подвигом трех сельчанок, трех матерей. Так их называли и называют сегодня — своими матерями — почти сто сорок детей войны.

Дорога... Она олицетворяет скорбный путь множества беженцев, пленных, гонимых гитлеровцами селян.

...Детский дом в Котюжанах... Ничем не отличается он от других — светлый, чистый, просторный. Все здесь есть для малышей. Но это сегодня. А тридцать с лишним лет назад здесь была совершенно другая картина...

Перед нами — Устинья Павловна Липа, Лариса Семеновна Солоненко, Елена Ивановна Беспрозванная в наши дни. А вот дети названных матерей. Названных потому, что чужих детей перед гитлеровцами они назвали с в о и м и. Всматриваемся в лица женщин, видим, как воспоминания переносят их в прошлое. Оно вновь встает, как живое, перед их глазами.

Время шло, и какое тяжелое! Оно отразилось зримо — в волосах матерей белые пряди. Но главное — дети выросли. Больше ста тридцати ребят было в том доме. Малыши! Младшим — полтора-два года, старшим — самое большее семь лет. Мужчин среди сотрудников детдома не было, все ушли на фронт. А немцы близко, надо спешить эвакуироваться. На чем? «У нас только одна телега, да остался неведомо как Степан Фарион. Колхоз нам помог. Дали четырнадцать подвод. А нас — всего три женщины. Во время бомбежек прикрывали детей своим телом»,— рассказывает Лариса Семеновна Солоненко. А голос диктора, будто голос неведомого летописца, напоминающего нам о былом, добавляет: «Матери наши всегда заняты были своим делом, от побелки хаты до работы в саду и выпечки хлеба, ждали от жизни многого, но не подвига своего. Не подвига!».

Один из спасенных мальчуганов говорит:

«Когда пришел враг, матери стали у изголовья наших снов».

Замечательные слова. Что такое сновидения? Это часто мечты о будущем. Рискуя своей жизнью, женщины даровали своим питомцам будущее! В фильме не говорится об этом, но зрительный ряд подсказывает эту мысль. Авторы избегают прямых деклараций, доверяя чувству зрителей, приглашая их самих подумать, осмыслить, пережить увиденное. И в этом большое достоинство картины украинских кинематографистов.

И снова рассказ Ларисы Солоненко — теперь уже о жизни при фашистах. Утро. Ворвались немцы, вооруженные до зубов. Дальше — немыслимое для нас, обычное для оккупантов.

— И вот они начали топтать детей... И сказали, чтобы мы убирались вон.

Вот она, дорога скорби, степная дорога Винничины. Дорога возвращения в тот же детский дом. А что еще оставалось трем женщинам, матерям не своих детей?

Не своих? Да разве не стали эти девочки и мальчики их собственной кровью?! Раздавать детвору по крестьянским семьям? Но там тоже одни женщины, у каждой свои невзгоды, свое горе... И люди с добрыми сердцами поселились вместе со своими воспитанниками в прежнем доме. А дети стали помогать мамам.

Выразительный короткий эпизод — крохотный мальчуган, погоняя лошадь, пашет запущенную землю!

Елена Беспрозванная рассказывает со слезами: хлеб с остюками, с половой, она отрывала от ломтя совсем невесомые кусочки, протягивала детям, раздавала до крошки... И перед нами возникает эта картина словно живая.

А вот и совсем страшное: детям нужен суп, они ждут его, но варить не из чего, ну совсем не из чего. «Кипячу пустую воду,— рассказывает Елена Ивановна,— кипячу и делаю вид, будто похлебка из картошки, кипячу, пока не устанут дети, не уснут...» Я пересказываю слова Беспрозванной не дословно, но смысл их передаю точно.

Не только женщины спасали детвору. На окраине Котюжан сохранилась старая мельница. Всю жизнь прожил в селе мукомол Лангер. Когда Котюжанами завладели нацисты, они не тронули его, назначили мельником, очевидно, посчитав за «своего». Лангер был немцем, да не таким, как хотелось оккупантам. О бедствиях более ста ребят мукомол слышал, и, избавляя их от голодной смерти, тайком по ночам прятал для них зерно или муку. Ездовой Степан Фарион выкапывал из ямы припасенное Лангером и тоже тайком переправлял в детский дом.

Автор текста Владимир Костенко ведет повествование просто, не впадая в сентиментальность. Но порой чувство меры все же ему изменяет, и тогда излишняя приподнятость, псевдобылинность разрушают общий негромкий строй рассказа. Это обидно, ибо жизненный материал, его характер не требует здесь «партии медных».

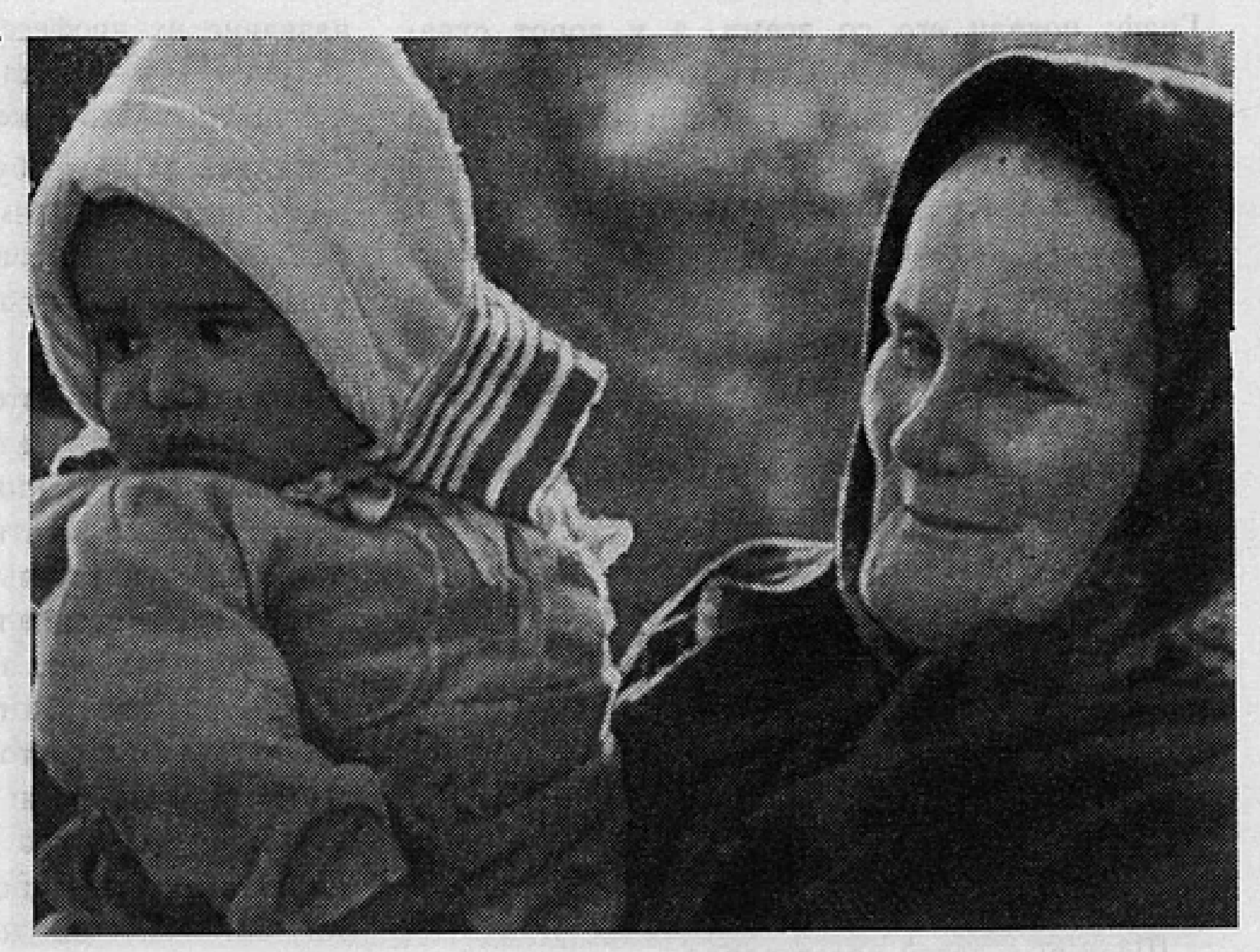
Авторы предоставляют слово Устинье Павловне Липа. Ничего необычного в ее судьбе нет. Комсомолка, как миллионы ее подруг, была трактористкой. Любила петь, любила ребятишек, и они ее любили — как появится на улице, так сразу возле нее хоровод девочек и мальчиков. С начала войны пошла в детский дом прачкой. А чем стирать — мыла нет... «Стирала глиной, стирала всем, чем можно, стирала до боли».

Искренность воспоминаний «матерей», бесхитростная доверительность рассказа о пережитом придают ленте не только достоверность. Конкретные черты характеров приобретают особую концентрацию, тяготеют к обобщению: образ героической советской женщины-матери возникает на экране.

В экранном рассказе трудные и горестные дни войны перемежаются с сегодняшней порой в жизни героев фильма. Еще звучит в ушах рассказ Ларисы Семеновны Солоненко, стоит перед глазами созданная силой ее памяти и скупыми кинематографическими средствами картина прошлого, а мы уже вместе с героиней смотрим на купанье нынешней детворы. И отпускает сердце, и охватывают совсем иные чувства.

Но вот снова глядишь на морщинистые ли-

«Котюжанские матери»



ца женщин, склонившихся над спящими девчушками и мальчишками, и вновь щемит душу — безмолвный кадр лучше всяких слов говорит о высоте подвига.

Авторам фильма удалось найти одного из тех ребят, кто был спасен котюжанскими матерями,— Графа.

Пришел в свое время в детский дом невероятно истощенный паренек — одни ребра торчат. Назвался: Граф. Звучит представительно! До вражеского нашествия жил в Молдавии. Прошел все муки в концлагерях. На его глазах умерли там отец и мать. Он с сестренкой бежал из лагеря. Ему десять лет, сестре двадцать. В бесконечных странствиях находили они приют в украинских семьях, сестра стала помогать партизанам. Когда пришла забрать мальчика с собой, ее схватили гитлеровцы. А он выскочил через окно в огород. Сестру допрашивали, она молчала, живую ее сбросили в яму с известью.

И вот мальчик, совсем еще ребенок, один на белом свете. Нет, не один, есть, есть такие люди, как котюжанские матери. Он стал одним из воспитанников детского дома. Сейчас Иван Ушерович работает токарем в Риге.

Воспитательницы и няни, чтобы спасти от нацистов еврейских ребят, называли в лагере Изю Малявского — Иваном. Ромуальда — Ромой, а нового гостя — Графа сделали Иваном Грабовским. Дети не были слепы, сердца их были переполнены чувством благодарности. Иван Граф рассказывает с экрана: «Женщины ходили по деревням, как подаяния, просили картошки, хлеба, кто что даст, это чтобы нас сохранить... — И добавляет: — Рассказывали нам стихи, говорили — скоро придет Красная Армия и освободит нас...»

Поразительно, но даже революционные праздники втайне от оккупантов справляли в детском доме. Вспоминают героини зиму 1943 года: в день Октябрьской годовщины ночью все страшно испугались — пришли чужие люди. Все в доме поднялись, зажгли единственную керосиновую лампу — сейчас всех заберут. А оказалось, бояться не надо, это были партизаны! Дарили ребятам красноармейские пуговицы, звездочки с шапок. Что они еще могли дать в такое время?!

Опять слово Солоненко. Однажды пришли немцы, согнали всех детей, начали отбирать... Куда? Для чего? Об этом рассказывает Ваня

Граф: повели его со всеми, а у ворот схватил его за руку дед Степан, осторожно проводил на задний двор. Там подвода. Уложил дед Ваню, прикрыл соломой, отвез на край села и велел оставаться там, пока он придет. Степан выполнил свое обещание, приехал и привез его обратно. Иван и теперь, дыша всей грудью, повторяет и повторяет:

— Так благодаря деду Степану я остался... остался в живых, в живых.

Нет в этой ленте ни одного эпизода вялого, нейтрального, оставляющего зрителя равнодушным. Все насыщено трагической атмосферой. Солоненко помнит все. И как нацисты вели детей, и как те спрашивали, куда же это, куда их ведут? И Лариса сама плакала, не зная, что ответить обреченным. «Куда везут вас? В больницу». — «Так чего же вы плачете?» И отвечала Лариса Солоненко, будто плачет она от того, что не играть ей больше с теми малышами.

Шестерых детей расстреляли.

Авторы обращаются к своим героиням в фильме: «Вы спасли от смерти более ста тридцати детей. И только шестеро замученных врагами не скажут вам: «Матери наши!» Слова, горестные в своей простоте и полные величия, звучат в одном ключе с изображением.

Действие в фильме датировано тем, военным временем. Разумеется, зрители отчетливо сознают, что военные эпизоды не могли быть сняты в оккупированном селе. Но осталась бережно сохраняемая кинохроника военных лет.

Она столь органично использована в картине, что представляется абсолютно «своей» именно в этом зрительном ряду. Веришь, что именно э т о вспоминают котюжанские матери, э т о возникает у них перед глазами.

Проблема, стоявшая перед авторами картины, далеко не проста. Опаленные войной дети, которых мы видим в фильме, зверства фашистов сняты далеко от Котюжан (несколько кадров хрестоматийны, знакомы многим), но использованы в рассказе о котюжанском детском доме. Вправе ли были это делать авторы фильма — документалисты? Ведь даже само название их профессии призывает к точности документа, а пленка, использованная так, документом служить не может.

Вопрос этот требует серьезного рассмотрения. Он уже поднимался в диалоге И. Вайсфельда и Д. Фирсовой на страницах «Искусства кино», и разговор ждет своего продолжения.

Полагаю, что авторы «Котюжанских матерей» нашли ту тактичную и этичную форму использования кинолетописи, которая предлагает рассматривать архивные кадры не как «адресный указатель» времени и места событий, а как материал, помогающий воссоздать атмосферу тех лет, позволяющий не иллюстрировать рассказы котюжанских матерей съемками того, к а к это было (такой возможности нет), а придать их воспоминаниям черты о б р а з а военного времени на оккупированной врагом родной земле. На земле, которая осталась той же. И люди на ней остались теми же, советскими. Показать это авторам фильма, бесспорно, удалось.

Кинопленки, снятой в Котюжанах почти сорок лет назад, у них не было. Но ведь сохранились другие бесценные документы времени — фотографии. Когда героини вспоминают тех шестерых детей, что уже никогда не скажут им — «матери наши», на экране появляются маленькие любительские фото, последние свидетельства памяти, пришедшие из трагического прошлого. Но почему авторы так торопятся убрать их с экрана? Так хочется вглядеться в детские лица, в не по-детски взрослые глаза. Это ведь кадры, которые и сегодня обвиняют! Не только тех фашистов, которые вырвали этих детей в Котюжанах из рук украинских женщин, — это обвинение фашизму вообще, в том числе и сегодняшнему.

И фотография мельника слишком коротко и неясно выявлена второй экспозицией. Его тихий подвиг — схороненный от оккупантов с риском для жизни мешок муки для детей— это ли не яркое проявление характера советского человека!

Почему авторы не доверились зрелищной

«Котюжанские матери»

силе фотодокумента, усомнились, захватит ли он воображение зрителя? Убежден, что фотографии вместе с рассказами котюжанских женщин могли стать основой драматургического принципа построения фильма. Тогда настойчиво повторяемый и, замечу, не очень ясно мотивированный образ дороги занял бы в фильме куда более скромное место. А фотографии в сочетании с воспоминаниями «матерей» вывели бы экранный рассказ на, может быть, негромкое, но весомое обобщение. Режиссура фильма на таком материале должна быть как бы в тени. Здесь необходимо строгое чувство меры, здесь нельзя брать аккорды forte. Что же касается собственно музыки, то в фильме ее тоже хотелось бы услышать такую, какая близка этим женщинам, — прекрасные украинские народные мелодии. Она была бы более уместна, чем стилизация и современная аранжировка.

В русском варианте фильма синхронные интервью героинь озвучены профессиональным диктором. Вряд ли это вызвано необходимостью: русский и украинский языки близки. И даже принимая во внимание то обстоятельство, что котюжане говорят на довольно непривычном диалекте, важно было тем не менее сохранить живую речь героинь, неповторимую интонацию их рассказа.

Но отдадим должное авторам фильма. Ведь надо было найти этих женщин, открыть необыкновенные судьбы, поразительные характеры. Режиссер-оператор Мурат Мамедов снял ленту вдохновенно, с настроением и в то же время, я бы сказал, строго. И это не случайно: фильм всем своим строем проявляет чувство безмерного уважения к своим героиням.

Вспоминаю, как к начинающему свой творческий путь Леониду Хмаре обратился Александр Довженко, угадав в молодом артисте призвание к дикторской работе в кинопублицистике. Не надо вещать громко, вспоминал Леонид совет Довженко, динамики и так усиливают звук. И не надо говорить в фильмах «вообще» и в никуда. Представьте себе, что в зале, во всех залах страны сидит сейчас один человек, мнение которого вам дорого. К нему и обращайтесь. Только к нему. Остальные тоже услышат вас, и каждый ре-

шит, что это к н е м у вы обращаетесь, только к нему. А почувствуют это миллионы людей.

Так вот и сделан фильм «Котюжанские матери».

А. Бутлицкий

Бури над мысом Доброй Надежды

«ОБВИНЯЕТСЯ АПАРТЕИД!»

Авторы сценария Ю. Семикоз, И. Гелейн. Режиссер И. Гелейн. Оператор Е. Яцун. ЦСДФ, 1977.

Это — жестокий фильм. С первых же мгновений он вводит нас в мир насилия, нищеты и бесправия. Впечатление такое, что мы как бы сразу оказываемся в кратере огнедышащего вулкана. Стелется дым пожарищ над африканскими деревнями и городскими поселками, на экране вооруженные до зубов каратели, их жертвы — убитые и раненые африканцы.

Таков апартеид — понятие, которое стало синонимом вопиющего нарушения прав человека, жесточайшей расовой дискриминации и геноцида. Аналогии? Только в теориях и практике нацистского рейха. Тот факт, что сегодня, через 32 года после разгрома фашизма во второй мировой войне, по человеконенавистническим законам апартеида продолжает жить целое государство — Южно-Африканская Республика, — одна из самых противоестественных реалий нашего времени.

Даже скупые кадры черно-белой кинохроники убеждают, сколь щедро природа одарила эту страну, на территории которой могли бы свободно разместиться Англия, Франция, ФРГ, да еще впридачу к ним все страны Бенилюкса вместе взятые. Ее недра буквально набиты ценнейшими полезными ископаемыми. Одного золота здесь столько, что на ЮАР приходится три четверти его добычи в капиталистическом мире. Алмазы, уран, ванадий, кобальт... ЮАР — это 25 процентов всего валового продукта, производимого на Африканском континенте, 40 процентов его промышленной продукции. Мягкий, благодатный климат позволяет собирать здесь богатейшие урожаи цитрусовых, ананасов, бананов и прочих даров тропиков и субтропиков.

Перед нашим взором проходит панорама утопающих в зелени фешенебельных кварталов Иоганнесбурга, Претории, Кейптауна, Дурбана. Они могут посоперничать с самыми современными районами наиболее благоустроенных городов Европы и Америки. А вот их обитатели, граждане «белой» Южной Африки. Здесь абсолютное совпадение изображаемого с сутью — в ЮАР один из самых высоких уровней жизни в мире для ее белых обитателей. На миг забывшись, можно подумать, что и впрямь не лгут мелькающие на экране рекламные проспекты, настойчиво приглашающие посетить «рай для туристов» — пленительную Южную Африку.

Но внутреннее содержание кадра глубже его глянцевой сути, и авторы фильма сразу же показывают нам то, что скрыто за обложками проспектов — проклятое клеймо расизма изуродовало лик этой страны. «В Южной Африке, — утверждает фильм, — человек перестает быть просто человеком, он становится представителем расы. От этого зависит его жизнь, его возможности». И сразу же кинокамера предъявляет нам неопровержимое свидетельство тому — «знаки расизма», своеобразные «пограничные столбы», обозначившие границу, которая отделяет одну расу от другой. «Только для белых», «Только для европейцев». Эти надписи повсюду — на скамейках в парках, на телефонных будках, над входами на вокзалы, на туалетах. «Для белых»... «Для небелых»... И так по всей Южной Африке.

Играют черная и белая девочки. Играют, как играют их сверстники везде на земле. Но нет, не так. Здесь это нельзя. «Эти дети отличаются друг от друга только цветом кожи, — звучит дикторский комментарий. — Если поблизости нет взрослых, они играют вместе, не думая о том, что через несколько лет между ними встанет невидимая стена отчуждения, нера-

«Обвиняется апартеид!»

венства и вражды». И на экране вслед за этими словами — такое под силу только кинематографу — действительно словно вырастает «стена»: полицейские разгоняют антирасистскую демонстрацию женщин, травят их собаками. Несколькими штрихами воссоздается образ расистского полицейского государства, которое ежечасно, ежесекундно возводит и укрепляет стену отчуждения и вражды между своими гражданами с разным цветом кожи.

Да, она тысячелика, Южная Африка. Только те ее привлекательные ипостаси, о которых кричат рекламные проспекты, не видны 18 миллионам африканцев, составляющим три четверти населения страны. Для них «лик» Южной Африки — это, к примеру, «закон о пропусках», обязывающий каждого африканца иметь при себе «риференс бук» (удостоверение личности), настоящий карманный гроссбух, на 96-ти страницах которого зафиксированы все данные о его владельце — от отпечатков пальцев до имени последнего работодателя.

Мы свидетели типичной сцены проверки «риференс бук». Тех, у кого он почему-либо отсутствует или не содержит всех необходимых данных, заковывают в наручники и увозят. Теперь их ждут несколько месяцев изнурительного каторжного труда на строительных работах или в хозяйствах белых фермеров. «Ежегодно только по «закону о пропусках» арестовываются до

полумиллиона африканцев», — дополняет увиденное диктор. В фильме этот прием используется часто. Изображение дает как бы эмоциональное развитие авторскому слову, а дикторский текст в свою очередь продолжает мысль кадра, обогащает его новой информацией. Порой этот прием сбивается на иллюстрирование изображения текстом, но в лучших эпизодах отвечает авторскому замыслу, рождает убедительный публицистический эффект.

Для миллионов африканцев привычный «лик» их страны — это ужасающая нищета их поселков-локаций, настоящих черных гетто, создаваемых вокруг больших южноафриканских городов. Унылые ряды бараков, зловеще похожих на гитлеровские концентрационные лагери. Так выглядит и печально «знаменитое» Соуэто, где летом 1976 года вспыхнуло настоящее восстание против апартеида.

Авторам стоило, пожалуй, объяснить зрителям, откуда взялся этот термин, что добавило слово «апартеид» к давно уже вошедшим в лексикон и жизнь так называемого свободного мира понятиям «сегрегация» и «расовая дискриминация». Полезно было хотя бы несколькими штрихами дать представление и об этнических особенностях этого государства, о котором мы знаем довольно мало, хотя пишется и говорится о нем достаточно много.

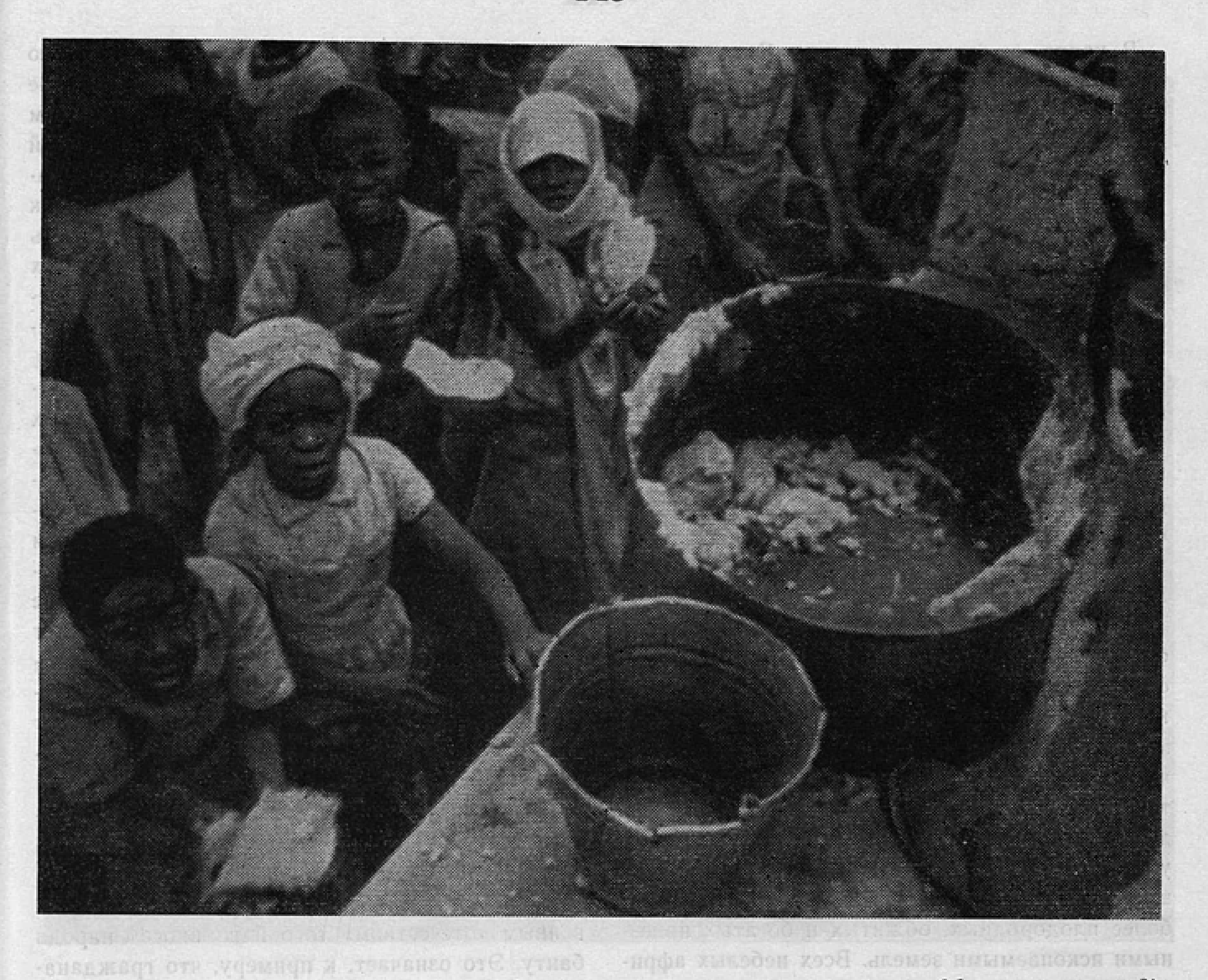
Отдаленность и «закрытость» от постороннего взгляда этого общества, разумеется, осложняет работу документалиста: изобразительного материала мало. Но и тот, что имеется в фильме, позволяет подчеркнуть принципиальные особенности в рассказе об этой стране. Южно-Африканская Республика — не совсем обычное общество. Оно являет собой пример колониализма особого типа. Его особенность в том, что в ЮАР в одних государственных границах существуют рядом «белая» Южная Африка — развитое капиталистическое государство на империалистической стадии и «небелая» Южная Африка — типичная колония. Официальная расовая классификация относит к этой «небелой» Южной Африке почти 18 миллионов африканцев, которых власти всех под одну гребенку именуют «банту» или презрительным словом «кафры» (от арабского «каффир» — неверный), примерно два миллиона метисов — их в ЮАР называют цветными, свыше полумиллиона «азиатов» — преимущественно индийцев.

Разумеется, каждый документальный фильм имеет свое назначение: одному — быть лозунгом, другому — глубоким исследованием. «Обвиняется апартеид!» по жанру скорее тяготеет к плакату, авторы говорят с экрана языком боевой кинопублицистики. Но, думается, в одном из первых, если не самом первом рассказе о ЮАР, своеобразном «белом пятне» нашей кинодокументалистики, следовало дать более обстоятельную историческую интродукцию сегодняшнему дню в этой стране, показать п о с л е д о в а т е л ь н ы й характер расистской политики по отношению к коренному населению этих мест. Материал для этого — даже иконографический — имеется очень яркий.

Белое меньшинство по своему происхождению и языку также делится здесь на две большие группы. Примерно 60 процентов из 4 миллионов 200 тысяч белых граждан составляют буры (теперь они называют себя африканеры) — потомки голландских поселенцев, основавших свою колонию на юге Африки еще в конце XVII века (позднее с выходцами из Голландии смешались французские эмигранты-гугеноты, немцы). Вторая по величине группа — выходцы из Англии, которых называют «бритишерами».

Когда в конце XIX века на территории существовавшей здесь бурской республики были обнаружены богатейшие залежи золота и алмазов, на них немедленно позарился британский империализм, началась англо-бурская война. Как помогли бы кадры летописной хроники показать исторический характер империалистических притязаний на богатства Африки! Буры тогда героически сражались за собственную свободу, продолжая, однако, отказывать в ней другим. Их республики Трансвааль и Оранжевая были, в сущности, настоящими рабовладельческими государствами. Даже в годы тяжелых испытаний буры придерживались своих расистских принципов.

Такая историческая ретроспекция в фильме прямо выводила бы экранное повествование в сегодняшний день. В 1918 году группа фана-



«Обвиняется апартеид!»

тичных националистов создала тайное общество Брудербонд, что в переводе означает «Союз братьев». Политическим кредо «Союза» был провозглашен христианский социализм. В свое время нынешний премьер-министр Форстер характеризовал его как теорию, идентичную тому, что в Италии называлось «фашизмом», а в гитлеровской Германии — «национал-социализмом». Так выстраивается линия исторического развития сегодняшней политической системы в ЮАР. Недаром по сей день карикатуристы рисуют Форстера — мы видим это на экране — в ореоле свастики. Он столь рьяно сотрудничал в годы второй мировой войны с «пятой колонной» гитлеровцев, что тогдашние власти Южно-Африканского Союза вынуждены были даже упрятать его за решетку. О Гитлере, напоминают авторы, Форстер и сегодня говорит «с восхищением и грустью». К сожалению, авторы фильма лишь упоминают о нацистском прошлом Форстера.

Программа Брудербонда предусматривала тщательную сегрегацию всех небелых. Брудеры позаимствовали у гитлеровцев понятие «херренфольке» — народ господ, к которому причислялись только африканеры. В недрах Брудербонда и родился термин «апартеид». В переводе это значит «разделение», «состояние изоляции». Вот это историческое становление апартеида и хотелось бы увидеть в фильме.

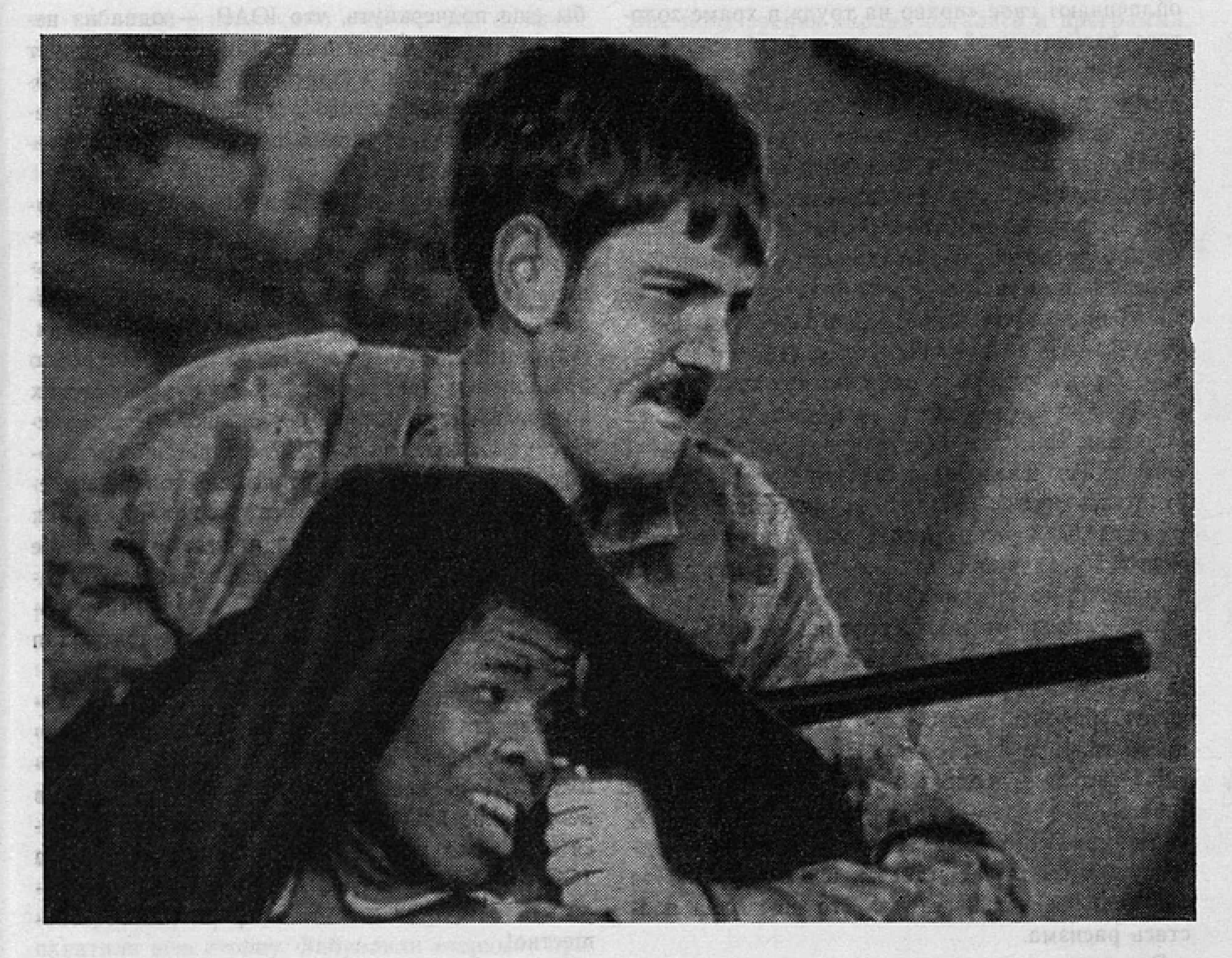
В кадре — «отец» апартеида Хендрик Фервурд. Этому мессии южноафриканского расизма принадлежит звучащее в фильме изречение: «Кафр — это домашнее животное, которое хоть и пасется на земле фермера, но никогда не станет членом его семьи». Фервурд всю жизнь не переставал повторять: «Мы хотим, чтобы Южная Африка осталась белой».

Вот уже третье десятилетие рождаются все новые ограничительные и репрессивные законы апартеида. Ныне они достигли беспрецедентного размаха, со скрупулезной точностью кодифицированы и, как справедливо подчеркивают авторы фильма, «возведены в ранг государственной политики». На экране нынешний премьер-министр ЮАР Форстер. Он цинично заявляет: «Прежние правительства практиковали горизонтальную сегрегацию, мы же ввели сегрегацию вертикальную, до самого неба».

Начали с того, что объявили незаконными браки между белыми и небелыми. Потом под страхом телесного наказания и тюремного заключения запретили внебрачные связи между этими группами населения. Здесь снова — зримым всполохом памяти — кадр играющих детей, двух девочек, черной и белой. А затем увидела свет серия законов, которые стали краеугольными камнями системы апартеида. Они закрепили за белыми почти 87 процентов наиболее плодородных, обжитых и богатых полезными ископаемыми земель. Всех небелых африканцев, проживающих на этой территории, полностью лишили политических и гражданских прав. В «белых» районах каждый африканец считается иностранцем. А «правами» он пользуется в резервациях, занимающих чуть больше 13 процентов территории ЮАР. Правительство националистов цинично переименовало их в хоумленды (национальные очаги) или бантустаны. Согласно канонам апартеида, переселение в бантустаны всех африканцев увенчает решение расового вопроса — ведь именно в этом случае будет осуществлен апартеид в буквальном смысле слова — полное обособление друг от друга основных расовых групп. Налицо не только политическое преступление, но и неприкрытое жульничество расистов. Бантустаны, занимающие засушливые, бесплодные земли, нежизнеспособны экономически — ужасающую нищету их жителей являют в фильме кадры, не нуждающиеся в комментариях. Бантустанам уготована роль резервуаров дешевой рабочей силы. Одновременно, как это убедительно показано в картине, власти рассматривают их как своеобразное гетто, куда можно депортировать «ненужных» африканцев, рабочих, из которых уже выжаты все соки, стариков и прочие «непроизводительные» категории небелого населения.

Нельзя без содрогания смотреть на запечатленных кинокамерой голодных, изможденных детей в бантустанах, тянущихся к котлу с кашей. Когда-нибудь эта пленка, наряду со сценами расстрелов демонстраций безоружных африканцев, грозным обвинительным документом ляжет на стол судей, слушающих дело о преступлениях апартеида. Поразителен кадр, где современный колонизатор лопатой выгребает остатки каши и брезгливо сбрасывает ее в протянутые руки бедняков. В этом кадре впечатляет не только факт, здесь фильм предлагает еще и обобщающий образ огромной эмоциональной силы.

Думается, что в фильме следовало бы отразить еще один аспект бантустанизации, на который делают очень серьезную ставку расисты. Ведь каждый бантустан объявляется единственным «отечеством» того или иного народа банту. Это означает, к примеру, что гражданами бантустанов Транскей и Квазулу считаются все представители народа коса или зулу, где бы они ни жили. Расисты хотят разобщить африканцев по племенному признаку, а в самих бантустанах способствовать формированию бюрократической чиновничьей прослойки из африканцев, которая вместе с племенной верхушкой образовала бы элиту, готовую сотрудничать с расистами. Кое в чем расчет оправдался. Нынешние правители Транскея во главе с вождем Кайсером Матанзимой — настоящие коллаборационисты, установившие в бантустане драконовские антидемократические порядки. С подлинными патриотами, борющимися за расовое равноправие и подлинную свободу, они расправляются с неменьшим рвением и жестокостью, чем форстеровская охранка. Но этот



«Обвиняется апартеид!»

аспект колониальной политики расистов не отражен в экранном рассказе о ЮАР.

Очень важна часть фильма, повествующая о богатствах недр страны. На экране — предместья Иоганнесбурга, золотоносный район знаменитого Центрального Ранда. Скопление серебристо-серых копров из ажурной стали, огромных пирамид из отвальных пород — эти памятники современного рабства воздвигнуты несколькими поколениями африканцев, добывающих золото.

Мы видим тех, кто работает в забоях, в «золотом аду», где стрелки термометров показывают 50, 60 и больше градусов жары. Работа не останавливается ни на минуту. Ведь здесь время — не просто деньги, оно — золото. Смена, которая в мрачном молчании возвращается сюда после короткого сна, принимает инструмент еще теплым из рук предыдущей смены, которая валится с ног от изнеможения.

Предельно точен и выразителен монтаж в этом эпизоде. Рудокоп, работающий в забое... Золото льется в форму... Укладка золотых слитков... И вот уже золотые монеты перебирают руки тех, чьи прибыли в буквальном смысле слова рождены потом и кровью африканцев. Вспоминаются цифры: пятеро из каждой тысячи африканцев, загнанных в золотые подземелья Ранда, погибают от несчастных случаев и профессиональных заболеваний. Еще семнадцать

оплачивают свое «право на труд» в храме золотого тельца рукой, раздавленной обвалом, ногой, попавшей под вагонетку, другими тяжелыми увечьями. Еще семьдесят человек из тысячи оказываются настолько истощены физически, что попадают в больницу, откуда обратный путь на шахты уже невозможен. Наконец, еще несколько десятков отправляются в свои краали досрочно из-за открытой формы туберкулеза или силикоза — их проявления настолько очевидны, что даже беглого взгляда врача оказывается достаточно, чтобы вынести приговор. Фильм цитирует один из докладов ООН: «ЮАР для африканцев — трудовой лагерь». И, давая зрителям возможность увидеть глаза измученных шахтеров, экран уже не спрашивает, а восклицает: «Можно ли считать эту систему менее эксплуататорской, чем открытое рабство!». Проявляется, как на фотобумаге, замысел расистов: фильм зримо подтверждает слова американского профессора из Оксфордского университета С. Джервази: «Создание системы принудительного труда, обеспечивающей дешевую рабочую силу, было одной из главных целей творцов апартеида».

На экране — солдаты, танки, самолеты, вертолеты. В кадре — премьер-министр Форстер, прозванный «топором апартеида»... Он похваляется: «Мы можем стереть в порошок любое африканское государство». Это еще одна ипостась расизма.

Вновь и вновь маршируют солдаты, проходят танки, высаживают десанты вертолеты. Они получены из арсеналов США, Англии, ФРГ, Израиля. «Западные державы, нарушая эмбарго на поставки оружия, установленное ООН, помогли режиму апартеида создать мощный военный потенциал», — комментирует диктор. Следовало бы в фильме четче отметить эти совместные интервенционистские акции империализма.

Расисты жадно тянутся к ядерному оружию. Первый шаг уже сделан. На экране — опытная установка в Пелиндабе, созданная при содействии американских и западногерманских специалистов. Она способна производить обогащенный уран, который может быть использован при производстве ядерного оружия. Здесь бы еще подчеркнуть, что ЮАР — одна из немногих стран мира, чья подпись отсутствует под Договором о запрещении испытаний ядерного оружия. Но этого венчающего, доводящего до логического конца авторского рассуждения нет в картине.

Пенят воды корабли растущего военно-морского флота ЮАР. Мы видим Форстера на испытаниях подводной лодки. Она, как и большинство других военных судов южноафриканского ВФМ, построена на натовских верфях. Западные державы расчетливо и хладнокровно продолжают вкладывать в руки расистских изуверов смертоносные орудия войны. Все теснее становятся связи ЮАР с агрессивным блоком НАТО. Североатлантические политики, генералы и адмиралы рассматривают ЮАР как важнейший стратегический плацдарм на стыке акваторий Атлантического и Индийского океанов, как последний бастион, призванный сдерживать неодолимое движение народов Африки к свободе.

Оглядываясь на общественное мнение, в натовских столицах пока еще не решаются открыто ставить вопрос о непосредственном включении ЮАР в Североатлантический союз. Но в него можно войти и с черного хода. Так родился план создания Южноатлантического союза (САТО) с участием Аргентины, Бразилии, Чили и ЮАР. Чили и ЮАР — разительное сообщество!

В лучших эпизодах — яркие, убедительные обобщения. Экран не просто опирается на факты, а строит на них свой художественно-публицистический рассказ, образный характер которого не «раздокументирует» содержание кадра, а наоборот, усиливает его подлинность, документальность. Вот, к примеру, мы видим на экране южноафриканского премьер-министра на площадке для гольфа. «Форстер по натуре — игрок, — замечают авторы фильма. И тут же продолжают: — Другое хобби премьер-министра — игра словами. Такими, как свобода, демократия, права человека».

Да, сегодня расист номер один в Южной Африке рядится, вынужден рядиться, в тогу либерала. Форстер уверяет, что апартеид претерпевает серьезные изменения — кое-где замазыва-

ют таблички с надписями «только для белых»... А в следующем кадре — расстрел мирной демонстрации, жертвы опричников Форстера.

В фильм включены фрагменты, запечатлевшие бойню в Шарпевиле 21 марта 1960 года. Кому-то из хроникеров с риском для жизни удалось снять преступление расистов: 69 убитых, свыше 200 раненых. Тогда в Претории правил «отец» апартеида Хендрик Фервурд. Его преемник Бальтазар Форстер пошел дальше. Летом 1976 года он распорядился: «Патронов не жалеть». В Соуэто счет убитым шел уже на сотни, раненым — на тысячи. Большинство погибших были убиты выстрелами в спину.

Соуэто горит. В кадре — каратели, в их руках — оружие, которым так щедро снабжают режим апартеида его западные партнеры и покровители. В этот июньский день 1976 года оно было обращено против мирной демонстрации школьников — они вышли на улицы города-гетто, чтобы протестовать против намерения вести преподавание в африканских школах на ненавистном для африканцев языке их угнетателей. Министр юстиции Крюгер, упиваясь победой, заявил тогда: «За 300 лет белые и черные в Южной Африке хорошо узнали друг друга. Черные поняли, где их место, если нет, то мы еще раз его укажем.» Так в «свободном мире» торжествуют «права человека». В ответ на кровавое преступление в Соуэто волнения охватили всю страну. Забурлили «черные» пригороды Кейптауна, Претории, Дурбана. Это было настоящее восстание против апартеида.

Фильм убедительно доносит до зрителей атмосферу «дней Соуэто», взрыв народного негодования, который побудил сотни тысяч людей, презрев опасность и страх перед смертью от руки вооруженных до зубов полицейских, влиться в ряды демонстрантов.

Но здесь же отчетливо заметен и существенный просчет авторов фильма. Мощные антиправительственные выступления на экране выглядят как стихийные акции. В картине ни разу не упоминается Африканский национальный конгресс (АНК), Южно-Африканская коммунистическая партия, другие прогрессивные организации, ведущие героическую борьбу против режима апартеида, направляющие действия масс. Вне поля зрения экрана осталась и программа, под знаменем которой ведут борьбу освободительные силы ЮАР.

В заключительных кадрах фильма мы видим демонстрантов, протестующих против апартеида. «Мыс Доброй Надежды вблизи Кейптауна недаром называют Мысом Бурь, — говорят авторы фильма. — В разбуженной Южной Африке эти понятия стали символом борьбы за свободу, надежды на будущее».

И сам фильм, сколь бы ни были тягостны картины преступных деяний апартеида, внушает веру в то, что недалек день, когда народы Южной Африки сотрут с лица своей страны проклятое клеймо расизма.

Такими картинами, как «Обвиняется апартеид!», документальное кино энергично включается в спор о «правах человека», указывая лицемерным защитникам свобод подлинные адреса попрания человеческих прав, те адреса, которые платные предатели интересов народов в своих странах старательно камуфлируют дымовой завесой лжи. И здесь у документалистов непочатый край работы. В идеологической борьбе не существует пауз, поэтому за фильмом «Обвиняется апартеид!» должны последовать новые произведения, силой кинодокументалистики разоблачающие бесправие человека в буржуазном мире.

В. Грунин, Л. Гуревич, В. Гурьянов, Л. Донец, Л. Кристи, А. Пелешян, В. Фуртичев, Х. Шаблявичус

Художественный вымысел и документ — соединимы ли они?

В редакции журнала «Искусство кино» состоялся просмотр нескольких документальных фильмов. Были показаны «Сельский менестрель» и «Аполинарас» Х. Шаблявичуса (Литва), «Времена года» А. Пелешяна и «Родословное древо» А. Вауни (Армения), «Поездка в город» и «Нина» В Грунина (Северный Кавказ), «Капитанское поле» и «Вечерний разговор» В. Гурьянова, «Дирижирует Юрий Темирканов» Л. Станукинас (Ленинград), «Новое о «Старом и новом» Л. Кристи (Москва), «Спешите делать добро» Л. Бакрадзе (Грузия), «Последние игры» Б. Галантера (Свердловск).

А на другой день эти картины стали предметом оживленного и во многих отношениях весьма примечательного обсуждения. Дело в том, что обсуждались не столько фильмы, сколько те принципиальные творческие установки, которые сказались на режиссерской и драматургической структуре просмотренных картин, при многих стилевых и композиционных различиях, для них характерных.

Как увидит читатель, в центре всех споров оказался вопрос, за последнее время все более привлекающий к себе внимание теоретиков и практиков документального кино: вопрос о праве документалиста на активную организацию жизненного материала, на развитие и домысливание в процессе создания фильма фактов, наблюдаемых в реальности. То, что в основе всякого документального фильма лежит д о к у м е н т, факт, что в воссоздании (или фиксировании) документированной реальности состоит специфика документального кино, одинаково очевидно большинству участников собеседования. Сомнения и споры начинаются дальше, когда возникают вопросы о принципах и условиях х у д о ж е с т в е н н о й обработки документа, когда участники беседы касаются вопроса о том, на каких началах документ входит в и д е й н о - х у д о ж е с т в е н н у ю к о н ц е п ц и ю, осуществляемую авторами фильма п о з а к о н а м и с к у с с т в а. И действительно, вопросы эти — непростые, пытаться дать на них какие-то однозначные ответы значило бы уйти от той диалектической взаимосвязи художника и материала, жизни и произведения искусства, которая (конечно, по-своему, в своих специфических формах и границах) проявляет себя ведь и в документальном кино.

Один из участников дискуссии высказал даже сомнение в правомерности самого термина «документальное кино». Наверное, к этому суждению следует отнестись, как к парадоксу. Но в нем, как и во всяком парадоксе, заключено приглашение к раздумью, к анализу, к углублению в противоречие, до сих пор, пожалуй, не привлекавшее особого внимания, но от этого не потерявшее актуальности. В самом деле, возможен ли (да и нужен ли?) ч и с т ы й документ, документ, существующий в н е автора, не пропущенный через его восприятие и оценку? Но если документальный фильм, как и всякое искусство, представляет собой

реальность, осознанную и осмысленную художником, то на каких началах осуществляется процесс такого осознания именно в документальном кино? И какую роль играет в нем художественный вымысел, организующая воля, инициатива автора?

Такова вкратце суть споров, возникших в беседе режиссеров и критиков, состоявшейся в редакции, споров, строго говоря, не новых, но на этот раз приобретших особую остроту и напряженность. По-видимому, в значительной степени потому, что именно в последнее время в документальном кино особенно углубилась тяга к обобщениям, к размышлению, к построению фильма по законам киноочерка (об этом интересно писал, в частности, Вл. Канторович, сделавший в № 10 «ИК» за 1975 год попытку распространить на документальное кино уроки, опыт развития очерка в литературе), то есть к смелому выходу за границы простой фиксации явления к проблеме, к анализу общественных закономерностей, это явление сформировавших и в нем выразившихся. Не стоит перечислять картины, в которых эти тенденции проявились наиболее продуктивно и отчетливо, так как гораздо важнее осознать перспективу, открывающуюся перед документальным кино в связи с его выходом на просторы широких идейно-художественных, публицистических и философских обобщений. Равно как и те внутренние противоречия, нуждающиеся в серьезном теоретическом осмыслении, которые заключены в тяге документального фильма к образности и художественной масштабности.

Предлагаемый вниманию читателей обмен мнениями не претендует на теоретическую завершенность и полноту. Скорее, в нем следует видеть только необходимый эмпирический материал для последующих теоретических обобщений.

Беседа началась размышлениями Хенрикаса Шаблявичуса.

Х. Шаблявичус. Вы видели мои работы «Сельский менестрель» и «Аполинарас». Я привез бы и другие картины, но поскольку главный аспект нашего разговора — игровое и документальное кино, то мне подумалось, что по-

Х. Шаблявичус

казать надо именно эти мои работы. Хотя игровые элементы в них — лишь частность. Понятие художественности применительно к моим документальным фильмам этими элементами, как я полагаю, не исчерпывается. Тем более важно разобраться в самой формуле «документальное кино».

Скажу сразу же: термин «документальное кино» в своей сути мне непонятен. Я не могу дать этому термину точного определения, так же, как, скажем, слову «электричество». Надо бы нашим теоретикам сформулировать, что это такое? Документ? Тогда, возможно, следует попытаться определить суть термина так: мы пишем летопись для наших потомков, которые благодаря ей смогут представить, как выглядело наше время. Но и в этом случае, по-моему, нужны оговорки. Были времена, о которых мы действительно кое-что можем узнать из тогдашнего документального кино. Но встречаются и фильмы, которые не документируют свое время, а являются его переработкой в соответствии с точкой зрения автора. Конечно, сказать, что в таких фильмах так ничего и не запечатлелось документального, нельзя. В какой-то мере и в них, в этих фильмах, тоже запротоколировалось время. Но и в этом случае надо всегда помнить, что через узкую рамку кадра мы отбираем только то, что нам интересно, что нам нужно, чтобы сделать фильм согласно своему замыслу.

Я видел несколько фильмов Ионаса Мекаса, известного теоретика и практика американского «подпольного кино». Некоторые вещи с первого взгляда показались мне странными. Одна из них называлась «Бухта», так приблизительно по-русски. Он ставил на очень высокую точку камеру и снимал, как маленькие кораблики входят и выходят из порта. Все занимало около 15 минут. Многое в фильме было не совсем понятно. В нем не было монтажных переходов, порой камера останавливалась, допускались какие-то сдвиги изображения, облака бегали неестественно и т. д... Но потом оказалось, что это зрелище оставляло в душе впечатление как раз такого сумбура, во власти которого находится человек, когда он не знает, чего ему хочется и что он должен в этом мире сделать. Так из 15 минут самой обыкновенной съемки порта возникало некое философическое размышление о мире.

Я отнюдь не призываю следовать Мекасу И если я сегодня вспомнил «Бухту», то только потому, что мы не всегда видим авторское лицо в некоторых наших картинах. Мы нередко ограничиваемся суммой объективных (или даже не очень объективно подобранных) фактов, которые потом стараемся каким-то сюжетным способом разложить по порядку. И на этом наша работа кончается. А обобщение, сквозную авторскую мысль в таких фильмах обнаружить трудно.

Между тем все мы знаем: режиссер прежде всего должен иметь что́ сказать зрителю. Плохо, если для него важно лишь сделать фильм в точности по сценарию, написанному в большинстве случаев кем-то иным, без заботы о киногеничности материала. А сегодня мы смотрели «Времена года» А. Пелешяна. Тут режиссер уже не просто интерпретирует материал сценария. Он ищет и находит свой код киновыразительности. Снимая и монтируя, он строит картину, смысл которой гораздо шире информации о труде чабанов. Фильм Пелешяна воздействует эмоционально, воздействует своей киногеничностью.

Потом мы смотрели другую картину — «Поездка в город» В. Грунина. Там также сняты чабаны. Но то, что я почувствовал в предыдущей картине, здесь уже было выражено расплывчато. Слово в этой картине, мне кажется, служит не средством художественного выражения, а выполняет информационную роль. Эмоционально оно поэтому не действует. Все, о чем думает чабан, чего он хочет, мы поняли бы и без слов. А между тем, образности, той, какая была в предыдущей картине, здесь уже нет. Может быть, в информационном смысле эта лента и интересна, но я всегда предпочитаю чтобы кроме объективного информационного материала фильм содержал еще какое-то художественное обобщение, образ.

Так вот, если с этой точки зрения попробовать определить границы приемов и средств, возможных в документальном кино, то придется сказать, что в нем возможно все. И игровые включения, если они помогут художественному раскрытию материала. При условии, конечно, что это игровое будет таким образом вплетено в документальный материал, что не вступит в противоречие с ним. Скажем, в моих картинах герой часто выступает как бы в роли человека, играющего самого себя. Понятно, он не играет какие-либо острые психологические или драматические ситуации, он делает в кадре только то, к чему привык каждодневно. То есть выполняет по моей просьбе свои обыкновенные, хорошо знакомые действия и поступки.

Некоторое время тому назад я смотрел в Москве картину «Очарованный остров» — о театре глухонемых. Там один из актеров театра изображал себя возбужденным, резко недовольным собой. Но эта несколько форсированная драматичность сразу стала заметна. И игровое тут же на́чало восприниматься со скепсисом. Мы понимали: для непрофессионала эпизод сыгран, может быть, и неплохо, но сыгранное уже не вплеталось органично в документальный материал. Противоречие обнаружилось сразу же.

Такого противоречия совершенно нет во «Временах года». Герои фильма, пастухи, абсолютно достоверны во всех ситуациях. Но мне кажется, можно было бы поспорить с автором по поводу построения картины, ее недостаточной, на мой взгляд, организации. По мо-

ему разумению, во «Временах года» весь материал идет как бы по одному руслу. Все повторяется. Поэтому возникают длинноты. Нет развития, нет того, что мы понимаем под драматичностью кинорассказа. Но, вероятно, это как раз и входило в замысел Пелешяна: похоже, что он и хотел вызвать впечатление тягучести. Такое решение для него не случайно. В этой картине вообще нет ничего случайного. Пелешян знал, почему надо делать так затянуто Почему надо снимать и монтировать похожие, повторяющиеся планы, почему надо не бояться, чтобы где-то становилось даже и скучновато...

И как раз отбор особенных, своих средств, подчиненность их общему замыслу — без страха перед упреками в необычности — и явилось для меня новым интересным во «Временах года». Такие вещи в нашем кино редки. Обычно, если режиссер и ищет свой, личный подход к материалу, то он все же каждый раз старается как-то приспособиться к вкусам определенного круга людей.

Между тем еще мало кто по-настоящему понимает, что документалистика — тоже искусство. Я согласен, зрителя надо как-то готовить к такому пониманию. Но готовить его должны сами фильмы «неинформационного», так сказать, склада. А они — редкость. В игровом кино встречаются новые веяния, появляются новые образы, новые творческие решения. В документальном же кино поиски новых средств очень редки. Между тем в жизни материала, нуждающегося именно в художественной интерпретации, сколько угодно. Но часто он не находит авторского осмысления в наших картинах. И вряд ли справедливо ссылаться — ради «самооправдания» — на зрительскую инерцию. Если зритель не сразу поймет новшество, то это не значит, что он не поймет его в дальнейшем.

К сожалению, на студиях еще встречаются товарищи, которые даже на самую незначительную новацию смотрят испуганными глазами. И свой консерватизм выдают за мнение зрителя: «вас не поймут». Скажем, уже надоевшая проблема дикторского текста. В Москве мы нередко сдаем картины без него, есть ведь немало фильмов, где он просто не нужен. На студиях же принуждают писать его в любом случае: без него, дескать, будет неясно.

Согласно подобной точке зрения, всему на экране обязательно должно быть дано объяснение. Но это ведет к тому, что информация так разрастается, что художественный образ вытесняется за границы кадра. Скажем, монтажное построение изображения бывает особенно эффективным, когда тщательно выверено соотношение с музыкой, другими звуками. Это мы знаем и обычно очень точно распределяем все соотношения. Но тут-то нам и говорят: «Положите сверху дикторский текст». И образ сразу же распадается.

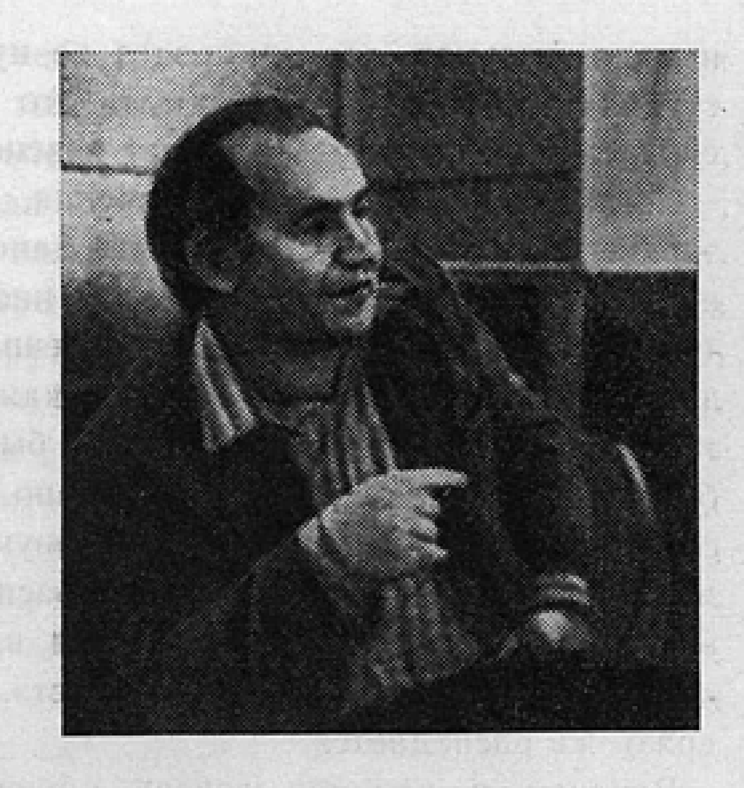
Впрочем, я, кажется, говорю общеизвестные вещи.

Л. Гуревич. Нет, все это интересно. Но у меня возникло несколько вопросов — в связи с вашим выступлением и с вашими работами, показанными на нашей встрече.

Вы высказали сегодня сомнение в понятии «документальное кино», однако для того, чтобы выразить какую-то мысль, идею в рамках именно документального фильма, вы все-таки выбираете героем э т о г о милиционера или э т о г о музыканта, а не домысливаете какого-то несуществующего человека. Не так ли? Вы интересно рассказали об Ионасе Мекасе: стоит камера и снимает идущие в бухту суда. Но вас такой кинематограф не устроил. Вы хотите более осознанного, более активного отношения к действительности. И в ваших картинах, во всяком случае в тех, что мы видели здесь, такое отношение налицо. Тем интереснее понять, что в ваших картинах субъективного, а что определялось избранными вами героями?

Х. Шаблявичус. Мне трудно ответить определенно на этот вопрос, как, вероятно, трудно бывает отвечать на такие вопросы каждому, кто делает картины.

Есть у меня картина «Путешествие по туманным лугам». Действующего в ней человека я никогда не знал, но предполагал, что такой человек может существовать. В картине говорится о небольшой провинциальной узкоколейке, которая стала больше не нужна. Вот



Л. Гуревич

она и уходит из жизни, пропадает в тумане времени, как бы растворяется в нем... Это ностальгическое настроение, и мне оно показалось поэтичным, я хотел его выразить. Сначала я написал сценарий, придумал для него героя, а потом поехал искать человека, который жил бы на такой узкоколейке. И я нашел его. Правда, на месте мне предложили — на выбор — несколько кандидатур, но я, естественно, отобрал того, с кем мы могли бы вместе выразить то, о чем я говорил, — поэтичность уходящего из жизни, образ расставания с дорогим настоящим, на глазах зрителей становящимся прошлым.

А милиционера Аполинараса я сначала встретил, причем, облик его для меня сразу определился, а вслед за тем определилась и картина. Меня поразила в Аполинарасе теплота, мягкость, несколько необычная для его суровой профессии. Несопоставимость характера и профессии и показалась мне интересной для выражения в той картине, которую вы видели. Если бы Аполинарас не был бы милиционером, я думаю, что не стал бы делать этот фильм.

И все-таки фильм «Аполинарас» задумывался мною не как портрет именно э т о г о человека. Мне хотелось выразить в фильме еще и общую гуманистическую идею: идею о силе добра. Если бы я не ставил перед собой этой цели, то, вероятно, постарался бы полнее отобразить реального человека как такового. Из этого, наверное, можно сделать вывод, что герой интересен для меня не столько своим характером, сколько как человек, способный выразить мою идею. Однако я так строго эти понятия не разделял бы. По-моему, высшее владение профессией в кинодокументалистике в том и состоит, что вы должны суметь с помощью фактического материала создать фильм, который являлся бы выражением души автора.

Л. Гуревич. Могу целиком присоединиться к этой формуле. Но при всем очаровании, присущем картине «Аполинарас», мне услышать в ней автора все же трудно. Фильму не хватило обобщения: слишком конкретен ваш персонаж. Вы разрушаете портрет человека во имя мысли и в то же время разрушаете и мысль — во имя показа человека. Тут есть какая-то непоследовательность. Быть может, потому, что Аполинарас не был увиден вами в острые минуты его профессиональной жизни, когда его доброта проявлялась бы в обстановке драматической, даже жестокой.

Мне хочется сравнить в этой связи «Аполинарас» с картиной Валерия Гурьянова «Капитанское поле» В ней показан тоже милиционер, на этот раз из Подмосковья И он тоже симпатичный и добрый, как и у Шаблявичуса. Но Гурьянов поставил своего милиционера в ситуации, более располагающие к действию. Режиссер не ограничивал себя предложениями по организации кадра: пройди, сядь и т. п. Он хотел воссоздать характер не только из черт, проступающих в человеке повседневно, но и из значительных поступков, необходимых по ходу острого конфликта, который режиссер «подсунул» своему герою.

Гурьянов весьма рисковал при этом: его герой не актер. Под зорким глазом камеры он мог оказаться неестественным даже в знакомых для себя положениях. Наверное, именно этого опасался и Хенрикас Шаблявичус, когда ограничивал себя самыми несложными психологическими заданиями для своего героя. Для Шаблявичуса важнее всего достоверность, полнота слияния игрового элемента с наблюдаемым. Для Гурьянова важна драматичность, и он создает персонажу острые ситуации, что-

бы затем наблюдать за ним в этих ситуациях.

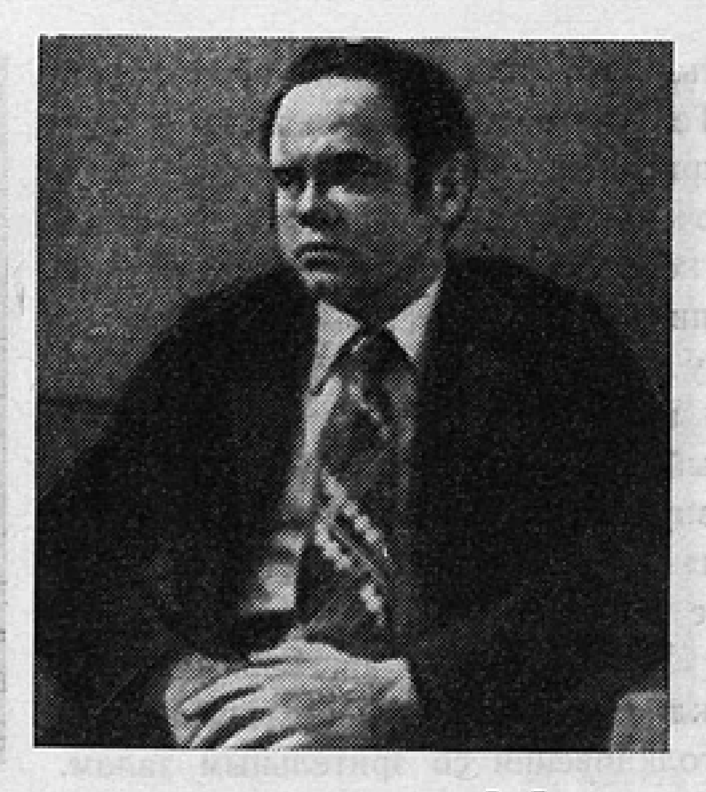
Я не берусь утверждать, какой из этих путей продуктивнее. Мне хотелось только, выдвинув это сопоставление, поразмышлять над тем, какова же все-таки роль, каково место драматургического вымысла в документальном фильме?

В. Гурьянов. О моих работах и — если заинтересует — о моей «кухне» я скажу позднее. Сначала мне хотелось бы возразить Шаблявичусу в оценке картин Пелешяна и Грунина.

Хенрикас Шаблявичус нашел общность материала — жизнь чабана — в картинах А. Пелешяна «Времена года» и В. Грунина «Поездка в город». А мне кажется, что последний фильм — не о профессии чабана. Он близок к шукшинской теме: сравнивается жизнь города и деревни. Сравнивается городской житель с деревенским и выясняется, что ощущение жизни у этих людей в чем-то разное.

Мне картина В. Грунина понравилась. Шаблявичус критиковал ее за информационность, малую образность. А, по-моему, в ней блестяще решен образ города через восприятие его приехавшим из села чабаном и его ребенком. Этот мир мчащихся машин, решеток, дутых резиновых шариков... Эта атмосфера ненатуральности на студии телевидения, куда пришел герой... Мне кажется, что суть картины «Поездка в город» не в информации о профессии чабана, а как раз в образе — в образе слияния человека с его делом, с его миром, без которого ему и свет не мил.

Х. Шаблявичус. Быть может, я не уловил чего-то в фильме «Поездка в город». Я, действительно, сравнивал его с «Временами года» только по общности жизненного материала. Вы ощутили картину глубже, и это свидетельствует о ее многоплановости. Если мы даем зрителю такой материал, в котором каждый сумеет найти то, что волнует именно его, то, что пробуждает его мысли, то это и будет означать, что мы создали произведение искусства. Хуже, если картина однозначна и весь смысл ее в том, что этот человек хороший, а этот — плохой. И что этот человек получил награду за то, что он хороший. В таких фильмах нет авторского размышления, и зрителю на них нечего делать. Так, увы, часто бывает...



В. Гурьянов

А. Пелешян. Я хотел бы прежде всего напомнить, что язык, которым мы пользуемся в кинематографе, имеет иные способы выражения, нежели наш разговорный язык. Для определения мы используем слова. А кино оперирует иными знаками. Отсюда все те трудности, которые мы испытываем, когда пытаемся перенести экранное изображение на язык литературных описаний.

Вы скажете, трудно понять, что я имею в виду под языком кино: какие-то формулы, иероглифы? Это и так и не совсем так... И тем не менее ощущения, вызываемые кино, не могут быть до конца изложены словами. В этом и заключено противоречие, которое мешает нам во всех наших разговорах о кинематографе.

Л. Кристи. Я тоже не верю критикам, когда они хотят пересказать произведения кино или театра. Даже самые талантливые так и не смогли сказать точно, что же такое, например, «Вишневый сад».

Я не верю и в то, что можно логически пересказать «Сикстинскую мадонну» или фугу Баха. Если бы это можно было сделать, то Рафаэлю незачем было бы писать «Сикстинскую мадонну».

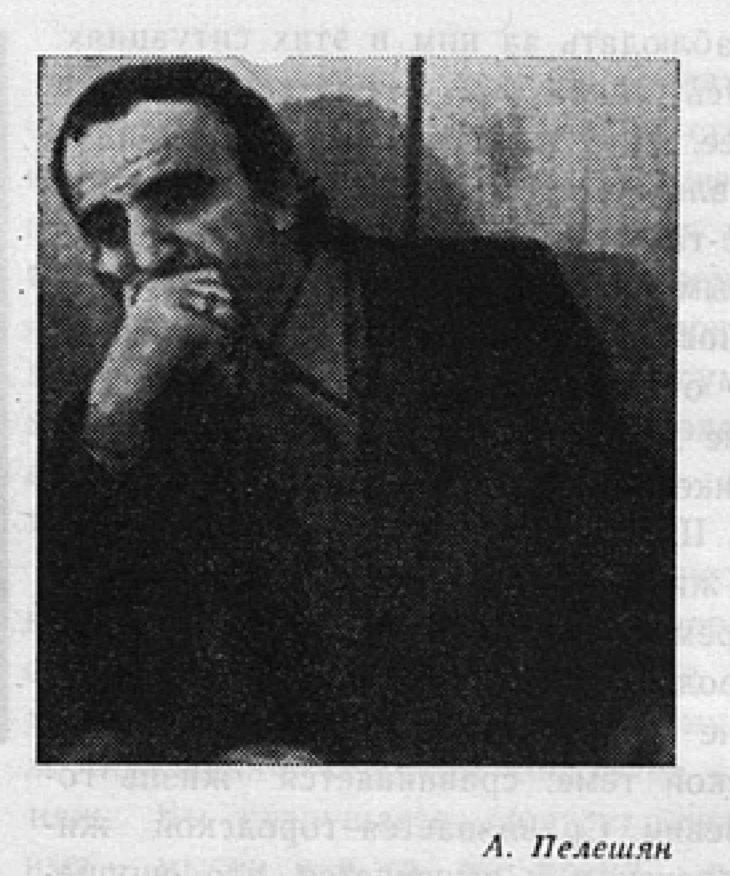
Так вот, когда возникает искусство, художество в документальном кино? Когда, кроме информации (я считаю, что информация

должна быть, это плацдарм), проявляется еще нечто. То, что нельзя пересказать в комментариях критиков. В фильме могут быть высказаны очень значительные мысли, очень нужные. Но не менее важно то ощущение особого состояния, которое фильм рождает в зрителе. Хочу в этой связи напомнить статью Пелешяна о монтаже[1]. В ней Пелешян писал, что самый главный элемент монтажа происходит не внутри картины, а в том, как она «монтируется» в зрительном зале. Потому что сама по себе картина — это только один элемент игры. Второй — это зрительный зал. Картина рождается в мгновение вспышки, в момент ее столкновения со зрительным залом. А так она — целлулоид. Когда произведение только информационное, оно не вызывает вспышки, когда художественное — вспышка возникает и разгорается огонь

Например, картина Артура Пелешяна «Времена года». Она содержит и какой-то элемент информации, но чрезвычайно ограниченный. Место действия, действующие лица даны как бы в ремарках. А все основное звучит, как орган. Я высоко ценю искусство Пелешяна и, может быть, больше всего потому, что сам так сделать не могу. Я человек совершенно другого склада, люблю осязать факт Это, может быть, старомодно. Но я люблю это ощущение: взять факт, взять реального человека и показать его, не выскакивая из рамок факта, а, наоборот, стараясь поглубже в него влезть. Но есть документальные фильмы поэтического рода. В них факт — только камертон для того вихря чувств, мыслей, образов, который родился по поводу этого факта в душе у художника.

Вы вчера просмотрели мой фильм «Новое о «Старом и новом». Для меня Марфа, героиня фильма Эйзенштейна, не была поводом. Для меня Марфа была важна как Марфа, мне хотелось углубиться в ее характер. А через нее увидеть и какие-то общечеловеческие ценности.

Это разные подходы. Но я думаю, что они



А. Пелешян

оба имеют право на существование, если, конечно, фильмы обоих родов делаются на высоком качественном уровне. Самое страшное, чего нам надо бояться, это монополизации каких-то методов мышления. Сейчас, похоже, это понимает все большее число людей, редакторы и критики в том числе. Не надо канонизировать правила! Вот и сегодня мы не удержались от провозглашения нормативов: предали анафеме дикторский текст. А между тем Довженко писал гениальные дикторские тексты для документального кино. И Михаил Ромм тоже писал, вернее, наговаривал прекрасные тексты. Почему же надо объявлять самое слово «дикторский текст» антикинематографичным?

Да, есть такие картины, где все держится на дикторском тексте Но если они (и текст в них) сделаны на высоком художественном, философском уровне, то они имеют полное право на существование. Так же, как имеет право на существование метод Пелешяна, который от текста отказывается начисто. Меня всегда пугает, когда начинают говорить, что это — «кино», а то — «не кино». Все, что интересно, что талантливо, что возбуждает мысль, а главное, чувство, все это — кино и, значит, имеет право на существование. Отвратителен лишь плохой дикторский текст.

---

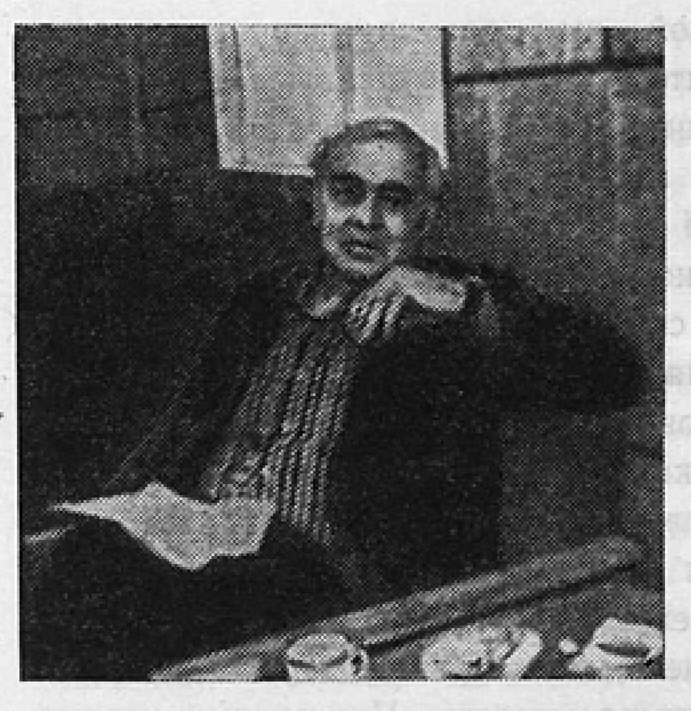
[1] А. Пелешян. Дистанционный монтаж. — В сб. «Вопросы киноискусства». М., «Наука», 1974.

Но отвратительно ведь и плохое немое изображение.

Разумеется, могут, должны быть споры между авторами. Например, гурьяновские вещи: они мне очень нравятся. И чем больше я их узнаю, тем отчетливее вижу, что все они по-хорошему схожи между собой, при всей своей разности. И все они порождают у меня ощущение постановочности. Конечно, если бы они не были так талантливо и высоко профессионально исполнены, это ощущение было бы еще острее, тревожнее.

Я чувствую постановочность и в структуре картин, и в драматургии, и в поведении людей. Но особенно в манере съемок операторов, отличнейших операторов. Я бы даже сказал, что картины Гурьянова — это чисто игровые картины на документальном материале. Я поражаюсь, как он этого достигает. И завидую тому, как естественно ведут себя люди в поставленных им эпизодах. Но как только остывает напряжение, я начинаю замечать, как красиво поставлен кадр, как удачно залезли на колокольню режиссер и оператор: как раз в тот момент, когда под нею проехал мотоциклист; как вовремя пришли они в дом: как раз в тот момент, когда герой должен был вернуться. Такие постановочные «подстройки» есть в картинах Гурьянова, но я не имею права сказать, что это плохо: ведь я смотрю его картины с интересом, они мне нравятся. Так в чем же тогда дело? Может быть, в том, что режиссер не до конца последовательно вступил на избранный им путь?

Гурьянов обладает редким искусством извлекать из людей искренность. Причем, как здесь уже говорили, как раз тогда, когда его герой ставится в острые ситуации. Впрочем, такие ли уж острые? Да, чуть напряженнее, чем у Шаблявичуса. И все же, кажется мне, что Гурьянов тоже нередко избегает кульминаций, наверное, потому, что вспоминает, что он документалист и в большинстве случаев свидетелем кульминаций быть не мог. Но ведь в других ситуациях он мирится с тем, что ему, документалисту, приходится ставить кадр, выискивать мизансцену и т. п. Почему же то, что можно себе позволить в одних случаях, нельзя себе позволить в других? Это непоследовательность, в результате которой возникают полудрамы-полухроники. И... несколько расслабленное повествование. Вот он пришел, вот она что-то рассказывает... Но раз режиссер умеет так здорово поставить сцену, то, может быть, ему надо было решиться ставить их и в других, более острых случаях? А может быть, надо было дерзнуть и поставить драму? Драму на фактическом материале? И пусть будут слезы, пусть будут страсти, только не «функциональное поведение».



Л. Кристи

В. Гурьянов. Вчера среди других картин я увидел одну, которая, пожалуй, имеет наиболее прямое отношение к нашему разговору. Я имею в виду фильм Леонида Михайловича Кристи под названием «Новое о «Старом и новом». Фильм сделан смело. Фрагменты из чужой игровой ленты режиссер использовал в документальном фильме! До сих пор мы гораздо чаще видели обратное: использование документального материала в игровых картинах.

Когда фильм начался, я опасался, что игровой и документальный материал окажутся в нем несовместимы. Но оказалось, что кадры из эйзенштейновской игровой картины и то, что снял документалист Л. М. Кристи, органично дополняли друг друга. Это порождает какое-то новое отношение не только к картине, но и к людям на экране. Собирательный

образ русской женщины-крестьянки, созданный Эйзенштейном почти полвека назад, сегодня дополнен режиссером Кристи, который дал героине немого фильма право заговорить с экрана. И в том, что и как она говорит в фильме Кристи, я слышу течение времени. Нет, она не стала за эти годы интеллигенткой, она и сегодня говорит на своем народном языке, но она говорит на нем прекрасно. Она размышляет о кино, о режиссере Эйзенштейне, о переменах, случившихся за годы жизни.

Вчерашняя встреча с Эйзенштейном вызвала у меня еще некоторые ассоциации. Нам сейчас издалека легко видеть, как сложна палитра великого мастера. Мы помним первые картины Эйзенштейна, которые были документальны по своей манере. Затем в эпоху звука мы видим «Александра Невского», фильм, немыслимый без диалогов, без ярких актерских сцен. Затем уже монологи: в «Иване Грозном». Там без монологов было нельзя. В «Иване Грозном» создавалась драма личности. Режиссера интересует личность в драматических ситуациях...

И знаете, в чем-то этот путь напомнил мне пути, которыми шла наша документалистика за последние десятилетия. В конце 60-х годов многие документалисты увлеклись скрытой камерой. А сейчас мы уже привыкли к ней, сегодня она для нас лишь одно из средств достижения естественности на экране. Затем наступило время монолога. Многие картины, увиденные вчера, построены именно на голосе человека, на его речи — в кадре или за кадром. И вот теперь, мне кажется, проходит уже и этот этап. Я сам, например, монологи отбросил. Меня интересуют диалоги между людьми. Я создаю, как и большинство здесь присутствующих, ситуации, и в этих ситуациях прошу работать своих героев. И делаю это вполне откровенно. Подмечаю, скажем, реплики, фразы, которые они произносят, и отмечаю их в своей записной книжке. А потом ставлю перед каждым персонажем индивидуальную задачу с учетом записанного.

Когда Л. М. Кристи предложил мне сегодня создать острую документальную драму, он, что называется, попал в точку. Мне действительно хочется создать такой фильм, а не просто «вечерний разговор» двух пожилых людей о каких-то явлениях жизни. И в фильме «Опасный возраст» мне, похоже, удалось построить один эпизод как острую драму. Это эпизод, когда у матери отбирают детей: пьяницу-мать лишают материнства. Сама жизненная ситуация мне подсказала, что можно и нужно тут снять. Я сказал матери: «У вас, наверное, отберут детей». И она заплакала, еще до съемки. А милиционеру, инспектору милиции, я поставил задачу: «Вам нужно доказать, что она не может воспитывать детей». И потом снял происшедшую между ними сцену. Получился острый драматический кусок.

Может быть, это жестоко, но такая жестокость, думаю я, послужит людям. Возможно, такой метод будет кем-то и оспорен. Но я-то убежден в своем праве вмешиваться в подобные ситуации, в том, что у меня было право на съемку эпизода, о котором я только что рассказывал.

За нашим «круглым столом» речь идет о факторах, которые делают документальное кино искусством. Так вот, по-моему, чем сильнее художник трансформирует жизненные факты, явления, переводя их в систему образов, тем сильнее в его произведениях чувствуется искусство. Девять из десяти картин, которые мы видели вчера, — это созданные, то-есть искусственные произведения. Прежде всего по своей драматургии.

Я тоже так работаю. Следую задуманному развитию действия. Избираю для фильма определенный типаж (я типажно подхожу к людям). Но типаж типажом, а мне еще необходимо найти внутренне богатого человека. И чтобы он смог перед камерой максимально открыть богатства своей души, свой интеллект. А потом и третий этап наступает: мне хочется, чтобы мы с героем работали на одной волне. Чтобы он понимал меня, доверял мне. Поэтому перед каждой съемкой мы определяем самое главное, находим, в чем соприкасаются, чем близки наши жизненные позиции.

И все же именно здесь и возникает барьер. Часто думы людей, их слова невозможно перенести на экран. А то на съемках возникает

преграда, через которую человек не хочет переступить, не хочет раскрыть душу до конца. Вот почему я считаю, что нахожусь в глубоком кризисе. Я ясно вижу черту, через которую не могу перейти в поисках слияния жизни и искусства, факта и художественной его трактовки. Во многом эта граница нравственного характера. Перед нами ведь все время стоит вопрос о праве на предание гласности интимного мира доверившегося нам человека. Такого вопроса не существует в игровом кино. А в документальном? Здесь ощущаешь над собой все время контроль: можно или нельзя, можно или нельзя?

Вероятно, я говорю непоследовательно, но хочу вернуться к «искусственности» в документалистике. «Искусственность», которую я имею в виду, разумеется, не имеет ничего общего с подделкой. Речь идет о работе над образом, о додумывании его и осуществлении в киноматериале. К сожалению, сейчас, когда на документальный экран в полной мере пришла человеческая речь, мы очень многое потеряли в развитии собственно кинематографического языка. Тем дороже такие безмолвные фильмы, как, например, «Джульетта» Бориса Галантера. Это поэтическая картина. Она пробуждает ассоциации, заставляет многое домысливать. Галантер доверяет зрителю и заставляет его самого мыслить. А мою картину «Вечерний разговор» или картину Л. Бакрадзе «Спешите делать добро» ослабляет многоречивость. Люди говорят, говорят... И мой герой, Кайдан, много говорит. Он высказывает хорошие мысли, но они идут как лозунги. Мы не умеем так лепить образ человека в действии, чтобы проблемы, которые живут в нем, проявлялись в поступках, а не в словах.

Мне думается, сегодня документальный фильм должен покоиться по крайней мере на трех «китах». Это прежде всего глубокая мысль. Не просто констатация той или иной проблемы, а попытка разобраться в проблеме, причем разобраться вместе с участниками данной картины.

Во-вторых, необходимо строить документальные картины зрелищно. Посмотрел я вчера, как Артур Пелешян начинает свою картину «Времена года»... Прямо за горло схватил он меня своим бурным потоком. И в «Спешите делать добро» хорошее начало. В общем большинство картин начинается с какой-то зрелищной заставки, а потом фильм входит в покойное русло, и зрелищность нередко теряется. А жаль...

В-третьих, я думаю, что мысли, которые хочет высказать художник в документальном фильме, должны выражаться не в форме лозунгов, а в тонкой форме. Больше, чаще надо говорить на полутонах!

Проблемность, зрелищность и тонкость изложения — таковы, по-моему, те три опоры, на которых надо строить документальные фильмы.

Л. Гуревич. Здесь присутствуют пять очень разных авторов. Валерий Гурьянов в любой своей картине ведет поиск через человека. Для Артура Пелешяна не важен конкретный характер во всей его глубине. Он оперирует понятиями, обобщениями, символами А, скажем, Вадим Грунин находится, в моем понимании, где-то посередине между этими двумя точками. Характер у него всегда сочетается с точным ощущением атмосферы, с выявлением обобщенной проблематики, вырастающей из этого характера.

Картины Гурьянова привлекают тем, как они передают жизнь, ее фактуру, ее «мясо», так сказать. Они всегда привязаны к земному, остро волнующему. Они публицистичны и именно поэтому художественны. Там же, где Гурьянов обращается к чистой поэзии — к пейзажу, метафоре, ищет образные концовки, — он прямолинеен, нередко терпит неудачу. В его лентах слишком уж часто цветут сады и опасно повторяются белоснежные рубашки на выпрямляющихся к финалу «отрицательных» персонажах. Но характеры своих героев Гурьянов раскрывает как истинный художник.

Вот почему этот режиссер своими работами, мне кажется, расширяет границы понятия «художественность» применительно к документальному фильму. Для него она в бездне подробностей, которые и делают человека на экране не просто узнаваемым, но объемным.

Для него художественность — в конфликтности, в острой проблемности. Не случайно через большинство гурьяновских фильмов проходит тема взаимоотношения поколений. В них непременно присутствует пожилой человек и сегодняшний молодой парень. Причем Гурьянов словно говорит своими фильмами: давайте поймем, что этих людей разделило. И все в его лентах ставится на службу этой мысли. С этой точки зрения лучшая из картин Гурьянова — «Вечерний разговор», ибо она наиболее проблемна. В диалогах с симпатичным мастером-педагогом парнишки-рабочие оказываются ничуть не слабее в аргументации. Они хотят быть понятыми и завоевывают интерес и симпатии зрителя. Можно лишь пожалеть, что в тех местах, где юные герои выходят на откровенный разговор со старшими, мне кажется, срабатывают редакторские ножницы. Тут что-то явно недоговорено. Но даже и в этом виде работа Гурьянова вызывает чувство благодарности за глубину предпринятого им исследования.

Если же говорить о недостатках его метода, то, пожалуй, видней всего они в «Капитанском поле». Создается впечатление, что своего героя-милиционера режиссура несколько «зарепетировала». Понятно, репетиций не было, но Гурьянов ведь не просто создает ситуацию. Он заранее знает, что из нее надо извлечь.

Вот тут, по-моему, и проходит граница между документалистикой и игровым кино. Суть ведь не в том, играет ли товарищ Петров в кадре самого себя, товарища Петрова, или его роль играет артист Иванов. С тем, чтобы персонаж «играл» себя в документалистике, мы все в той или мере согласны. Но в игровом кино ситуация записана в сценарии «от корки до корки», и люди ведут там себя так, чтобы получить на экране записанный результат. Документалист же ставит своего героя в данную ситуацию и выясняет: что из этого выйдет? Если в процессе работы происходит выяснение — это, мне кажется, документалистика. Если происходит подгонка под готовый ответ в задачнике-сценарии, это, на мой взгляд, игровое, постановочное кино. Не так ли?

А. Пелешян. Я думаю иначе. Не в этом существо дела. И моя картина и картины Гурьянова — все они постановочные. Могут сказать: это пастухи, это милиционер. Но я должен открыть, что у меня в картине персонажи в большинстве своем не пастухи. Есть среди них и чабаны, но появились они в фильме совершенно случайно. Главные мои герои — актеры. Танцовщики из ансамбля. Я пригласил их даже не из-за выразительности их облика. Можно было найти таких людей и среди реальных пастухов. Но снимать их было трудно в чисто производственном отношении. Настоящих чабанов ведь нелегко оторвать для съемки от их каждодневных дел, к тому же невозможно убедить их что-либо сымитировать, «сыграть».

С другой стороны, я убежден, что, если бы настоящие пастухи посмотрели мой фильм, они бы сочли, что перед ними на экране их коллеги. Между тем никто из снимавшихся не знал, что наш фильм станет документальным фильмом. Точно так же, как немногие из тех, кто присутствует здесь, поняли, что смотрели игровой материал.

Согласно канонам документалистики, надо, чтобы герой и по своей трудовой книжке был чабаном. А мы хотели, чтобы зрители поверили тому, что наш персонаж (артист) — чабан, человек этой профессии. Вот почему я хочу возразить Шаблявичусу. У него осталось такое ощущение, как будто я сложил не вполне организованный материал, но он организован, только так, чтобы не чувствовалась организованность.

Мне хотелось бы и в игровом фильме, если бы я его начал ставить, добиваться подобной же убедительности. Не знаю, в сущности, что важнее: подлинная документальность или художественная убедительность, достигнутая любым путем? Может быть, это одно и то же? Суть ведь не в терминах, а в ощущении реальности происходящего. Но если говорить о «кухне», то «Времена года» — это постановочно-игровая картина. В сущности, я не о людях делал фильм. Мой герой — природа. Природа — тот герой, который заставляет людей действовать, как она хочет.

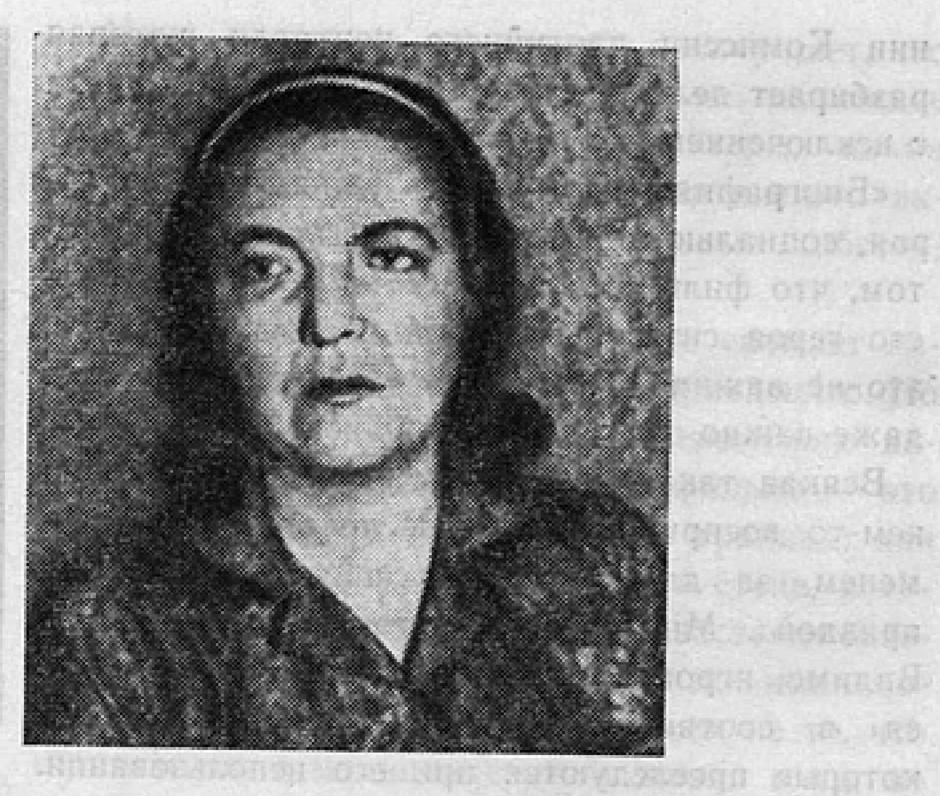
Каждый автор, каждый художник имеет право всякий раз ставить перед собой какое-либо новое задание. На этот раз мне хотелось сделать фильм о природе, попытаться найти те соотношения, в которых находятся человек и природа. Меня волновал вопрос о гармонии между ними, которая в какой-то степени сейчас нарушена. Но мой фильм — не протест. Не о тяжести труда, не о поте и слезах идет в нем речь, а о возможности равновесия между природой и человеком. Если у зрителя создается ощущение, что человеку тяжела его работа — пусть, но для меня не это существенно. А то, что человек своим трудом как бы добивается восстановления нарушенной гармонии между своим существованием и природой.

Теперь о художественности документальных картин. Мы уже говорили, что это весьма условное обозначение. Я смотрел фильмы Гурьянова, Грунина, Кристи, Шаблявичуса, сделанные разными методами, и понимал, что все они великолепно сделаны.

Вспомните картину Вадима Грунина «Нина». Кажется, что она прекрасно снята скрытой камерой. Но я уверен, что это полностью организованная картина. А по своей убедительности она безупречна. Вот почему я уверен, что какого-то единственного метода в документальном кинематографе нет, а есть множество дорог. Лично я, например, не против метода, которым пользовался Гурьянов, раскрывая характеры своих героев. Мне не приходилось так работать, но то, что сделал он, сделано великолепно. Вот почему я думаю, что проблема деления кино на игровое и документальное несущественна. Художественность возникает благодаря точной организации того материала, каким вы располагаете. Методология съемок не имеет первенствующего значения.

Л. Донец. Артур Пелешян говорит так, словно возражает некоей установке: «нужен такой-то метод, а такой-то не нужен». Но, думается, никто с ним, во всяком случае здесь, у нас, не спорит. Речь у нас вообще не идет о том, можно или нет употреблять игровой метод в документальном кино. Споры идут о другом.

Во «Временах года» есть кадры, которые воспринимаешь, как хронику, а есть кадры,



Л. Донец

специальная организация которых очевидна. Скажем, на сенокосе все люди построены по кадру, поставлены специально один к одному, с тем, чтобы они смогли косить одинаково, в одном ритме. И этот замысел п р о ч и т ы в а е т с я в кадре. Значит, вопрос прежде всего в том, чтобы употреблять игровые методы деликатно, умело. Чтобы не было фальши. В документальном кино одинаково опасны фальшь и скука. И часто они возникают как раз при использовании игровых методов. Когда зритель не сопереживает, а разгадывает конструкцию, видит механику, видит, что художник «химичил». Как только это понимаешь, кончается живое восприятие вещи и начинается восприятие «кухни». Это вопрос серьезный.

Мне кажется, Гуревич прав, когда говорит, что Пелешяну не важен материал. Любой материал для него есть способ выразить себя. В его фильмах «сделанность» поэтому терпимее, чем в фильмах, толкующих проблемы морали. Вот у Гурьянова есть эпизоды, в которых чувствуется откровенная игра. Между тем в его картинах инсценировать особенно опасно, так как в них трактуются трудные нравственные темы.

В Таллине на советско-польском симпозиуме по документалистике мы смотрели польский фильм «Биография». Речь в нем идет о заседа-

нии Комиссии партийного контроля, которая разбирает дело одного из коммунистов в связи с исключением его из партии.

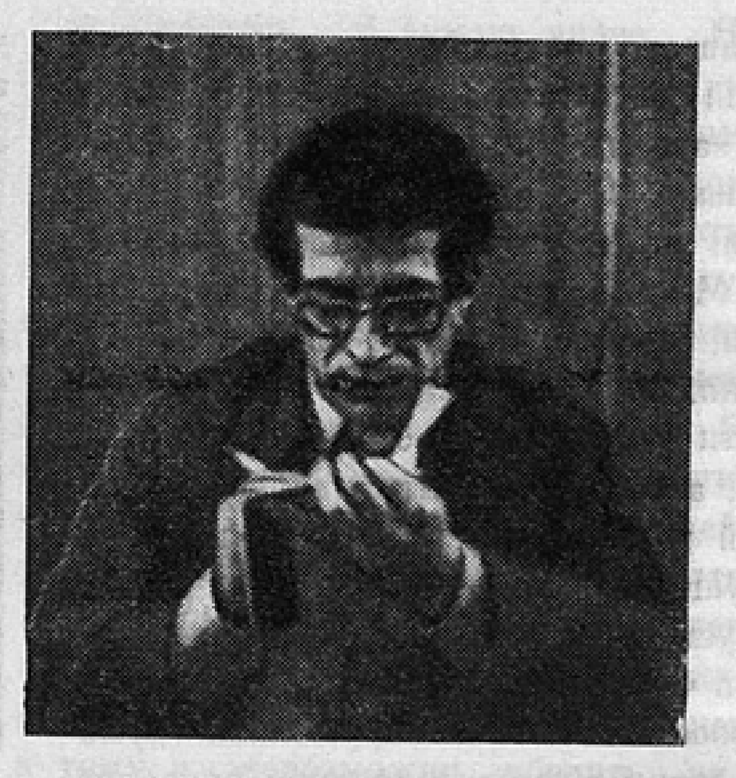
«Биография» — картина удивительно острая, социальная. Каково же было узнать потом, что фильм этот — постановочный, а вместо героя снимался другой человек. Скажете, это не важно для зрителя? А по-моему, очень даже важно.

Всякая такая неправда ужасна тем, что она кем-то воспринимается как правда, а со временем, за давностью лет, просто становится правдой... Мне кажется, этого делать нельзя. Видимо, игровой метод должен рассматриваться в соответствии с частными задачами, которые преследуются при его использовании. И строго ограничиваться этими задачами. Если выбрана тема поэтическая, так сказать, абстрактная, то, надо думать, художник имеет больше прав на игровой метод, если же тема — социальный факт, сама суть которого в том, правда это или нет, — то и решаться такая тема должна, как говорится, чистыми руками. Словом, дело, как уже было замечено по другому поводу, не только в истине как результате, но и в характере пути к этой истине. Это старый разговор о цели и средствах: цель перестает быть истинной, если средства негодны.

А. Пелешян. У меня человек спасает овцу в водопаде. Что в этом кадре нефактичного? Вы это не обнаружите. А каким методом я добивался убедительности, это не главное. Самое главное в другом: верите вы или нет, что человек может именно так спасать животное, тонущее в воде?

Л. Донец. Смотря в чем убеждать? То, что овцу спасают таким образом, — это не самое существенное из того, что мы должны рассказать о времени. Но если художник берется за материал социальный, тогда, на мой взгляд, надо с особой ответственностью решать вопрос о праве режиссера на «игровые» кадры и на образы, сыгранные актерами.

А. Пелешян. Делая свой фильм, я не имел в виду готовить полуфабрикаты для потомков. Я тоже потомок какого-то поколения. Но я не сужу о нем лишь по фильмам. Есть и другие источники. Поэтому я предпочел бы, чтобы по нашим фильмам потомки судили не о фактах, а о том, какую мы давали этим фактам оценку. Пусть их не волнует, как мы овладевали материалом эпохи: художественно или фактографично? Кинематографист оставляет прежде всего свидетельство того, какими были формы общественного самосознания в его время. А не какими были факты, выбранные художником для создания кинопроизведения. Так я думаю...



В. Грунин

В. Грунин. Я хочу вернуться к суждению Гурьянова о трех «китах» документалистики. Думаю, в документальном кино, и вообще в искусстве, есть только один «кит»: автор, который стоит за всякой картиной. Вся художественность, какая присутствует в фильме (если она присутствует), исходит только от творческого начала в авторе. Можно говорить о зрелищности, разработке характеров, но все это уже методы, какими работает автор. Зрителю же интересно то, что скрывается за всем тем, что он видит на экране: личность автора. А автору, в свою очередь, важно направить мышление зрителя в нужную сторону, вызвать у него желаемые сопоставления.

Давайте присмотримся с этой точки зрения к картинам Гурьянова, Пелешяна, Галантера, к картине Кристи (она, на мой взгляд, достойно представляет его творческий метод. В своей

совокупности они дают возможность говорить о направлениях, характерных для современной кинодокументалистики. Например, Гурьянов. Для него главное — характер, поступки, совершающиеся в действительности, как верно было сказано — «мясо» а не «гарнир» вокруг. А Пелешяна это «мясо» не интересует, человека он просто не замечает. Его отличает философичность. С одной стороны, это его достоинство, с другой — недостаток.

Самое сложное, мне кажется, говорить о себе. Для меня человеческий характер, воспроизводимый в фильме, не представляется некоей абсолютно неприкасаемой ценностью. Вспомним, как действует бактериофаг. Он влезает в бактерию, поселяется в ней и разрушает ее. Я пытаюсь действовать так же. Сам по себе характер означает для меня лишь начало пути. Найдя его, я стараюсь в него «залезть», разобраться в нем. Но только постольку, поскольку этот характер позволит мне выразить некоторые свои обобщенные представления о действительности. Поэтому, с одной стороны, при переносе на экран я разрушаю цельный характер, а с другой — пытаюсь сделать его более обобщенным. Так же обстоит дело и с поэтичностью. Поэтичность в кино вне авторского начала — это нонсенс, абсурд. Поэзии как таковой, самой по себе, ведь не существует. Есть поэтическое чувство, рождающееся в личности по какому-то поводу. Оно существует в восприятии, например, природы данным субъектом. И каждый из нас выражает это восприятие по-своему, если, конечно, наделен поэтическим даром. Но я не ставлю знак равенства между поэтичностью и художественностью. Я вполне допускаю существование и прозаической художественной документалистики.

Конечно, с терминологией у меня здесь нечисто, но с ней у всех нас постоянные нелады. Одно время мы говорили, что существует кино документальное и художественное. Потом мы стали говорить, что существует кино документальное и игровое. Теперь мы подошли к такой стадии, когда документальное и игровое кино в нашем толковании и на практике все время переплетаются и одно использует элементы другого.

Меня, например, совершенно не смущает, что в картине Пелешяна действуют не настоящие чабаны, а актеры. Ну и пусть актеры, какая разница? Главное, что в его картине эти актеры поставлены в документальные обстоятельства.

Л. Кристи. То, что Пелешян не снимает настоящих чабанов, я понимаю и оправдываю. Но если бы Гурьянов пригласил неизвестного актера сыграть милиционера в его фильме — это было бы недопустимо. Тут есть граница: для Пелешяна персонажи — кирпичи в стене, которую он строит. Но если Гурьянов заставит актерара р а з ы г р ы в а т ь драму жизни милиционера, то это будет наверняка совсем не то, что происходит с милиционером в жизни и уж во всяком случае лишится тех примет подлинности, которые и составляют правду именно документального фильма.

В. Грунин. Если бы у Пелешяна чабанам вдруг понадобилось заговорить, то режиссер, я думаю, не дал бы этой возможности своим лицедеям. Тут неправда обязательно вскрылась бы. Но чабаны в фильме Пелешяна не играют никакой драмы, это не входит в условия задачи, Режиссера не интересует, что они говорят, его интересует их чисто физическое состояние и не больше, чем состояние того поля, той реки, тех снопов, которые он тоже снял для своей картины. Сталкивая различные физические состояния, он получает как раз то, что хочет, получает ту поэзию, которую он несет в самом себе.

У Гурьянова, когда он выходит за рамки конкретности и, например, вводит слащавую музыку, картина начинает падать. Потом появляется человек, и картина снова начинает работать. Я понимаю его слова о тупике. Я тоже сейчас в тупике, не знаю, что буду снимать дальше. И каждый раз, когда приступаешь к работе, осознаешь, что в жизни все обстоит иначе, чем у нас за «круглым столом». То, что в нашей беседе выглядит поисками художественности, на деле часто связано с трудным «пробиванием» образного решения вопреки устоявшейся традиции информационности. Добавьте к этому борьбу с материалом. Каждый раз чувствуешь себя так, что не сможешь со-

владать с ним. И только когда ты поймешь суть материала — как правило, это случается почти в самом конце работы, — к тебе приходит чувство удовлетворения. Но далеко не всегда.

Есть доля правды и в том, что многие из нас занимаются документальными фильмами потому, что игровые нам снимать не дают. Между тем многие режиссеры, операторы справедливо считают, что должны снимать и то и другое. Иначе чувствуешь себя в чем-то обделенным. Документальный материал ведь не позволяет достичь многого из того, чем привлекательно игровое кино. По сути, об этом и говорил Гурьянов, когда жаловался на «нравственный (этический) барьер», который всегда перед документалистом.

И еще в одном обнаруживается преимущество игрового кино. Оно легче «стряхивает» с себя обязательство быть максимально достоверным. В нем требования жанра или стиля часто теснят факт как таковой. И это правильно. Мы же в документалистике, обжегшись на молоке частных неправд, пожалуй, переусердствовали в погоне за достоверностью факта. А ведь как ни приближайся к факту, никто окончательно приблизиться к нему не сможет. Да и надо ли? Когда документ или факт проходят через творческое осмысление и превращаются в феномен искусства, они становятся значительнее, чем те, что были на самом деле.

Именно поэтому я не согласен с призывом Гурьянова к «тонкости» авторского самовыражения в документальном фильме. Искусство это не «чуть-чуть», а «чересчур». Зритель должен знать, с кем имеет дело, знать, что думает автор по поводу предлагаемых им кадров. Мои личные неудачи связаны именно с опасением называть вещи своими именами.

Вот, например, «Нина»: она ведь не должна была так называться. У нее было другое название: «Бей!» Но я не дотянул фильм до этого названия: то ли мне не хватило пространства — одной части, то ли мало оказалось «мяса», тех кадров тяжелого производства, где кузнечный молот подчиняется крику «бей!»

Когда я пришел в цех, меня поразило зрелище работы с металлом. В черно-белом материале это не так ощутимо, как было бы в цветном. Замечательна одухотворенность людей, которые там работают, несмотря на тяжелые условия. Когда они не занимаются своей работой, на них не так интересно смотреть. И на нее, Нину, тоже. А когда они начинают работать, они меняются. Между тем они работают с самым обыкновенным материалом — с железками, и непонятно, откуда берется такая одухотворенность? Это даже не любовь к своей работе, это нечто более сложное. Это возникает, видимо, даже независимо от характера человека: когда он работает, он весь в работе. Так в самой жизни происходит «возвышение»: простой факт работы становится явлением искусства, только снимай!

Словом, меня более всего привлекло сопоставление внутреннего мира Нины с ее работой и работой ее друзей. Тяжесть, напряженность труда хотелось сочетать с душевностью героини, ее своеобразной женственностью, неожиданной романтичностью. Поэтому текст ее монолога пришлось отбирать по крупицам из сказанного ею в разных беседах. И потом соединять в один рассказ, специально повторенный под камеру. Меня в этом приеме волновал прежде всего тот итог, который рождался от пересечения разного материала. Вот она говорит, и в ее речи, по сути, нет ни одного «документа», ни одной не выстроенной ранее фразы. А все, что внизу, вся ее работа под краном документально точна, там нет ни одного искусственного кадра, все абсолютно документировано.

Потом я слышал немало упреков за нарушение «чистой документальности». Но я их не разделяю. Аморальным было бы навязать героине текст, который она вообще не произносила. Но монтаж из ее же мыслей, произведенный для большей выразительности, для донесения идеи, это вполне в законах искусства. Мне кажется, если картина и не состоялась до конца, то оттого, что я был недостаточно смел в строительстве фонограммы. А прием, я думаю, оправдан, имеет право на жизнь.

А. Пелешян. Совершенно согласен. Думаю, что не было бы кощунством и написать для Нины текст, исходя из общего замысла в понимании ее характера. Она, конечно, облегчила

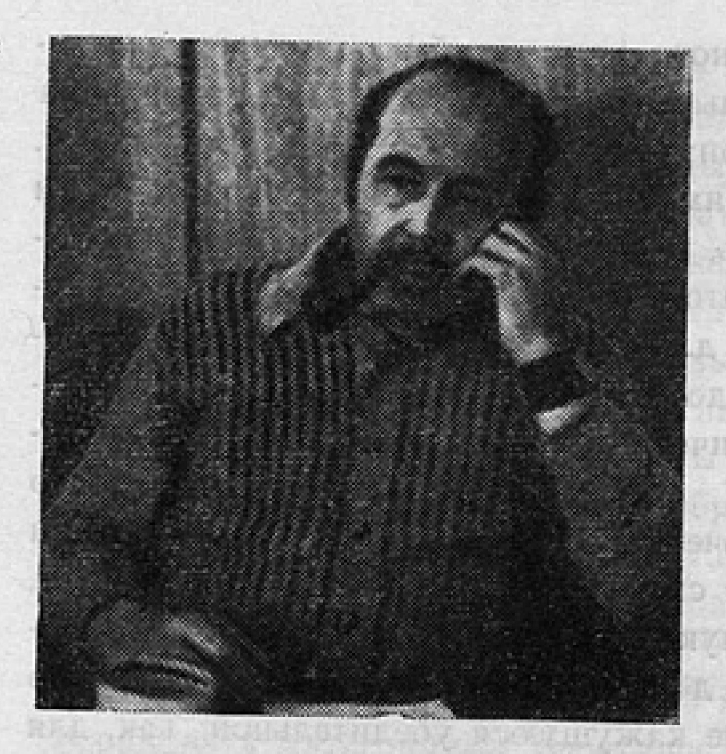
задачу режиссеру, потому что сама все нужные мысли ранее высказала. Но я не вижу разницы в том, выдумывал ли Грунин текст, изучив обстановку, или попросил героиню повторить, что она думала и говорила прежде.

Л. Кристи. А я тем не менее полагаю, что Грунин обокрал и себя и нас. И попробую это доказать. Скажем, в моем фильме, который вы видели, то, что говорит Марфа, менее всего интересно по смыслу. Самое интересное, как она себя ведет перед камерой, а не что она произносит. Так откуда же мы знаем, как бы Нина впервые произнесла слова, записываемые тут же? Пусть бы женщина сказала слова невнятно. Но в ее ритме, в ее интонациях, в ее словах, а не в тех, что я нашел как режиссер, все равно и заключалось бы то богатство, которое призван выявить именно документальный экран.

Нужно, вероятно, тщательнейшим образом заранее, перед записью, продумать все возможные ситуации. Но ждать от съемки всегда надо большего, чем было задумано и намечено. Первый, кто должен суметь удивиться материалу, это ты, режиссер. Ты должен удивиться: хотел, чтобы так было, а получилось — совершенно неожиданно! — еще больше. Получилось — несмотря на все предварительные твои усилия: волевую режиссуру, волевое выстраивание драматургии и т. п. Казалось, что ты все сделал заранее, а удача тем не менее придет к тебе только в том случае, если то, что произойдет на съемке, окажется выше, богаче твоего замысла.

Когда же ты идешь путем, который использовал Грунин, то невольно что-то украдешь у себя, хотя картина у Грунина получилась великолепная. Но в пределах м о е г о н е з н а н и я! Я смотрю картину, сделанную мастером, и все мне кажется в ней прекрасным. Но когда Грунин рассказывает, как он делал картину, то я думаю, пусть у него и получилась хорошая лента (так же, как у Гурьянова они получаются), а все же у него в потенциале был материал, который мог бы еще прорасти. И прорасти несказуемо богато.

Все это не относится к Пелешяну. Пелешян — документалист особого рода. Его произведения, видимо, действительно будут интересны потомкам как свидетельство уровня и склада мышления человека 70-х годов XX века, очень талантливого человека, добавлю. Но ведь у документального кино есть и другие функции, другая форма ответственности перед временем.


В. Фуртичев

Вот мы посмотрели картину «Вечерний разговор», и я поначалу сказал, что картина эта удалась. Но она меня удовлетворила не вполне. Я ищу в ней решения проблемы, а убедительного решения не получаю. Гурьянов ставит проблему, но, по разным причинам, отступает как раз в самых острых местах: то ненужный дикторский текст заглушит интересную речь персонажей, то эпизод «свертывается» раньше, чем следовало бы. Мы сетуем: не получилось... Но это с сегодняшней точки зрения. А через двадцать лет эту картину будут смотреть совсем по-иному. Через двадцать лет она будет интереснейшим документом нашей эпохи.

Это очень важно иметь в виду. Фильм Гурьянова — это то документирование, которое представляет интерес для настоящего, но еще более — для будущего. И в этом, если хотите, честь документалистики, ее обязанность и почетное преимущество перед игровым кино.

В. Фуртичев. Выступление Леонида Михайловича ободрило меня. Без него я рисковал бы остаться в одиночестве перед общим категорическим стремлением к утверждению права до-

кументального кино на безграничное пользование вымыслом, игрой. Однако для начала я хочу вернуться к понятию художественности.

Мы понимаем, что оно многозначно. Это и образность, и самовыражение, это и многоплановость. Это, наконец, владение языком, специфическим для данного рода искусства. Я добавлю: художественность — это еще и историчность. Причем, для кино категория историчности имеет особое значение. Все знают, что фильмы очень быстро стареют, но они еще и обнажают свою «сделанность», «условность», специфичную и закономерную для того времени, когда делался фильм, а через несколько лет уже не кажущуюся убедительной. Так, для меня ни «Октябрь», ни «Стачка», ни «Старое и новое» уже не выглядят как документальное кино. Я вижу, что это поставленное кино. Хотя оно и не увяло за прошедшие годы.

Мне кажется, что прогресс тяготения к достоверности протекает у зрителя замедленнее, чем у кинематографистов. Лучшие фильмы прошлых лет не проиграли в популярности (да и в художественности), несмотря на известную их театральность. Концентрированный упор на достоверность характерен, пожалуй, именно для сегодняшнего зрителя, и тем не менее для меня, современника, фильм Артура Пелешяна, как и фильмы Вадима Грунина, являются одинаково художественными.

Но вот недавно мне пришлось работать в архивах «Госфильмофонда», искать материалы периода обороны Москвы. Я отсмотрел массу материалов — и несмонтированных сюжетов, и уже смонтированных фильмов. В свое время, глядя на эти фильмы, мы воспринимали происходящее на экране как реальность. Но когда я случайно напал на несмонтированные куски — Москва в октябре 1941 года, длинные, статичные планы улиц, — я как-то сразу зажил всем тем, чем жила в те дни Москва. И по сравнению с этими несмонтированными кусками все уже готовые фильмы показались мне инсценировкой. Хотя именно эти планы резались и монтировались для лент, вышедших потом на экран. Но вот в нетронутых монтажными ножницами кусках проходят девушки — просто проходят по улице, разговаривают, улыбаются, и это производит колоссальное впечатление.

Все это я говорю в защиту скрытой камеры. На мой взгляд, поруганная и «устаревшая» скрытая камера — один из лучших способов непредвзятой фиксации жизни, надежнейший способ честного кинонаблюдения. А я не представляю себе документального кино без наблюдения. Без него у нас будет слишком зыбкая почва под ногами. У меня даже возник такой термин — «попутные» съемки. Хочу сравнить в этой связи два фильма: новую работу Б. Галантера «Последние игры» и старую его картину «Лучшие дни нашей жизни». В сравнении, на мой взгляд, выигрывает старый фильм, потому что Галантер в нем не боится уйти от темы. Там было много речевого материала, режиссеру даже приходилось делать «подкладки» для закадровой речи, но от этого картина выигрывала. А вот в фильме «Последние игры» как раз и не хватает воздуха. Видимо, из-за того, что фильм целиком подчинен теме, Галантер ставит людей только в ситуации, прямо выражающие тему, и забывает о необходимости «попутных» съемок, о том «документировании жизни», без которого неизбежно оказывается суженной и сама тема фильма.

Надо сказать, что почти такое же ощущение осталось и от просмотра в целом. В большинстве лент, показанных перед нашей дискуссией, отсутствует среда. Вы сразу берете быка за рога, берете крепко, но не обедняете ли вы себя такой крепкой режиссурой?

Единственная, на мой взгляд, основа, на которой может продержаться кинопроизведение, — это жизненная достоверность. Ведь жизненная достоверность — это и есть фиксированное время.

Не скажут ли нам в будущем: вы показали нам, как чабаны работают, как делается телепередача об их труде. Но где, в какой среде они пребывали? Из фильмов будет ясна наша авторская позиция, но прояснится ли, что за жизнь была вокруг?

Несколько слов о природе «искусственности» в документальной ленте. С этой точки зрения особенно интересен фильм Л. Станукинас о дирижере Темирканове. Основные эпизоды фильма — репетиции оркестра — сняты «привычной»

камерой, но действующие в кадре люди не обращают внимания на съемку. И вдруг, неожиданно для этой стилистики, возникают эпизоды, поставленные условно. В них люди видят камеру, специально глядят в упор в объектив. Условность эта даже подчеркивается, она намеренно обострена и этим привлекательна.

Может быть, когда мы ставим «искусственные» эпизоды, не надо подделывать их под документализм? Может быть, стоит подумать о формах условности, присущих именно документальному кино? Когда режиссер использует открытый прием, он словно обнажает свои размышления о соотношении между документальным и постановочным. Здесь возникают какие-то новые возможности. При этом важно, чтобы сам документальный материал не деформировался, а лишь соседствовал с «деформированным».

Такой путь гораздо перспективнее, чем путь инсценированных кадров «под хронику». Пусть сегодня упрочилась тенденция использовать разыгранные ситуации — это неплохо. Но я ставлю вопрос о п е р с п е к т и в а х документального кино. В таком контексте однобокая попытка монополизировать ход к художественности только через вымысел и инсценировку настораживает, пугает. Прав Л. М. Кисти: мы не имеем права отрываться от самостоятельной ценности, присущей именно документалистике, — от ее призвания фиксировать время.

А. Пелешян. Виталия Фуртичева беспокоят перспективы документальной кинематографии. Меня тоже интересуют перспективы этого вида кинематографии. Именно в этом контексте я бы мог возразить против «серийного», массового производства кинематографа того плана, который так импонирует Фуртичеву. Но у меня складывается представление, что, будучи кинематографистами, мы толкуем сейчас о чем угодно, только не о самом кинематографе.

Почему я, нередко используя игровые, инсценированные моменты, все же не покидаю документальное кино? Я не хочу уходить из него только потому, что, на мой взгляд, оно и есть сам кинематограф. Оно ближе к чисто кинематографическому, имманентному пониманию нашего искусства, чем игровое кино, отягощенное литературой. Я же хочу видеть в кино кино.

Документалистика с ее возможностями позволяет говорить на собственном языке кинематографа. Будем ли мы использовать игровые моменты или снятые нами хроникально — это все равно, важно, что для их организации мы вынуждены будем обратиться к языку самого кинематографа. Для меня перспективы кинематографии — это именно перспективы развития ее языка, процесс дальнейшего обретения ею кинематографичности, а не преимущественный расцвет каких-то методов, свойственных данной режиссерской индивидуальности.

Для себя я определяю язык кино как способ оперировать категориями пространства и времени. Документальный кинематограф представляет для этого «куски» действительности, не вымышленные (как в игровом сценарии), а истинные реалии. Если говорить философски, то любую фиксацию факта на пленку можно рассматривать, как выбор какой-то фазы из бесконечного, сложного движения материи. Задача художника в том, чтобы вскрыть в этой фазе взаимоотношения пространства и времени, используя для этого язык кино. Например, музыка в кино является для меня способом выражения времени. Я не употребляю музыку как эмоциональный допинг, как оформление. Музыка в фильме для меня — время; изображение — пространство. При создании фильма оба элемента находятся в еще зыбком, неустойчивом состоянии, но оба — и пространство и время — одинаково нуждаются во взаимодействии.

Фильм «Времена года» начинается только с пространственного компонента: пейзажи, ход облаков, отсутствие действия, музыки. То есть доминируют пространственные качества, господствует статичное изображение. Дальнейший ход ленты пока неясен. Но постепенно сюжет начинает развиваться во времени: проясняются музыкальные образы, появляются динамичные фрагменты — спуск сена и т. д. Далее в конструкции фильма оба компонента чередуются, но остаются отделенными друг от друга... И лишь в финале они пересекаются, тотально переходят друг в друга. Наступает нестабильность обоих факторов, когда временной компонент превращается в пространственный, а пространство,

видоизменяясь, как бы превращается во время. На экране вы видите многократно повторенные и замедленные кадры спуска чабанов, их скольжение по склонам с овцами на руках. Чабаны «плывут», скользят, рассекают пространство в разные времена года: в снег, в дождь и слякоть, по сухим камням летних осыпей... Смена времени, смена пространства, на мой взгляд, и создает ощущение гармоничности, гармоничного взаимопроникновения обоих компонентов.

Разумеется, в моем изложении опять надо сделать поправку на малую эффективность слов в передаче кинематографических фактур. Но я попытался говорить о своем понимании киноязыка.

В. Фуртичев. Считаете ли вы, что в документальном кино есть какой-то свой язык?

А. Пелешян. Я считаю, что документальное кино не имеет какого-либо только ему свойственного языка. Этот язык свойствен вообще кинематографу. Его можно и нужно использовать и в документальном и в игровом кино. Сравните с музыкой: все ее бесконечное многообразие складывается из одних и тех же семи нот. Композиторы пишут по-разному, но никто не минует законов языка — построения из семи нот.

Л. Гуревич. Это не совсем так. Современная музыка знает и пентатонику — систему из пяти нот, и додекафонию — двенадцатиладовую структуру. К тому же разве только мелодия, складываемая из семи нот европейской гаммы, определяет многообразие музыки? А темпы? А тембры, фактуры, ритмы? Пословица говорит, что «музыку делает тон». Мне кажется, есть такая разница в тоне при использовании одного и того же языка и в документалистике и в игровом кино.

Например, для Пелешяна скольжение пастухов по горным склонам есть некий момент слияния пространства и времени. А для какого-то иного зрителя это всего лишь несколько пастухов, спускающихся с горы, сидя «на пятой точке», с овцами в руках. И он думает: какого черта они так съезжают? Ведь все стадо с горы на руках спустить нельзя!. Разумеется, я утрирую. Но мне кажется, что одно из требований к документальному кино заключается в необходимости точного прочтения его знаков на всех возможных уровнях: и в качестве отображенного факта и в качестве художественной метафоры.

А. Пелешян. Допустим. Но представьте себе, что вы видите издалека архитектурное сооружение. Вы приближаетесь: оно сложено из кирпичей. Что вам интересно: кирпичи или сооружение? Мне кажется, что в документальном материале я не роняю значения каждого кирпича. Но я обобщаю, использую факт как элемент взаимоотношений времени и пространства.

Можно механически зарегистрировать факт. А можно использовать его как знак для интересующих тебя построений. Меня привлекает вторая возможность. Скажем, для меня не важно, чем отличаются друг от друга снятые мною Погос и Петрос. Они для меня интересны как представители клана людей, например, в их столкновении с природой. Но, укладывая кирпич-факт в свою стену, я слежу, чтобы его бытовое, реальное значение не терялось для тех, кого именно это интересует в кино. Сено с гор в Армении спускают именно так, как я снял. А то, что я смонтировал этот процесс, показав его с разных точек и несколько раз повторив дубли, не исказило самого факта. Просто таков мой способ сложения кирпичей! Для меня важнее всего, чтобы сооружение было красивым, чтобы оно не развалилось. Это, по-моему, и есть признак искусства в документальном кино. Но этих вопросов мы сегодня почти не касались. И потому я не уверен, что наш разговор за «круглым столом» получился. Во всяком случае я представлял его не совсем таким, как он сложился.

Л. Гуревич. А на мой взгляд, разговор получился. Меня он обрадовал тем, что столкнулись разные точки зрения. И еще тем, что беседа «взошла» от разбора отдельных лент к размышлениям о предназначении документалистики. Как-то «сама по себе» оказалась в центре внимания нравственная проблематика, моральные обязательства художника-документалиста по отношению к обществу, персонажу, материалу.

Конечно, можно пожалеть, что в какой-то момент мы сбились в одну сторону. Немало и справедливо говоря об ответственности перед

потомками, мы, к сожалению, не уделили столько же внимания теме ответственности перед современниками. Между тем творческая активность художника обязательно всегда должна быть сопряжена с его гражданской активностью. Полемичность гурьяновского «Вечернего разговора» и пафос «антипоказушности» в грунинской «Поездке в город» мне кажутся тому отличными примерами. Жаль, что за нашим «круглым столом» ни разу не была упомянута картина А. Вауни «Родословное дерево». А мне она очень понравилась. Издержки многоречивости не могут, по-моему, заслонить в ней главное. Старик-крестьянин, герой фильма, неопровержимо достоверен. И жизнь его семьи густо перемешана с обрядами: со свадьбами, рождениями детей, оплакиванием покойников. Из истинности этих обрядов возникает и их красота: младенец, обсыпанный зерном, гроздья винограда в давильне под отмытыми добела, крепкими ногами крестьянина. Поразительна главная находка авторов: театрализованные эпизоды истории старого армянского рода, глава которого, герой картины, обрел счастье на родной земле после долгих лет блуждания по чужим краям. То, что эти народные спектакли на природе были и впрямь разыграны в селе, где снимал Вауни, помогло их органичному включению в структуру фильма. Более того, «театральные подмостки» поднимают фильм от жанровых зарисовок быта к поэзии народного бытия. На мой взгляд, перед нами пример возникновения художественности из самых недр документального материала (а не несколько насильственного внедрения ее извне, как получалось в некоторых других картинах, показанных до начала нашей дискуссии).

Если же говорить о соответствии нашей беседы намеченной программе, то тут, по-моему, тоже заметна некоторая неравномерность.

Больше всего времени мы посвятили «игровым» элементам в документальном кино. Другие пути достижения эмоциональности в кинопублицистике оказались потесненными. Между тем, многое в том способе преодоления ограниченности обычного серого фильма, фильма, построенного на безликих оттисках фактов, на равнодушной фиксации реальности, который прокламируется здесь, с моей точки зрения, спорно и не всегда точно.

Зритель голосует прежде всего за яркого человека на экране. Пользуясь словами Пелешяна, можно поэтому сказать, что ему, зрителю, чаще всего интересно именно то, чем отличается Погос от Петроса, а не то, в чем они одинаковы. Конечно, снимать человека, раскрывая глубины его внутреннего мира, трудно. Еще и потому, что это требует от документалиста известного самоотречения. Всегда ведь проще «накрутить» поэтические метафоры, ассоциации, чем вглядываться, вслушиваться в человека, в событие, в реальность, представшую перед объективом документалиста.

К этому же кругу проблем примыкает и задетый Вадимом Груниным вопрос об активности авторской позиции. Грунин настаивает на том, что «искусство — это чересчур», а не «чуть-чуть», и настаивает не только в теории. В его отличной работе «Поездка в город» авторская тенденция порой не прочитывается, а, так сказать, «прокрикивается». Диктор телевидения, репетирующий казенный текст, так часто вводится в монтаж, что точная — сама по себе — мысль о вреде «показухи» надоедает. Для документалистики навязчивая тенденциозность всегда особо опасна: как только документалист начинает чрезмерно вытягивать наружу идею, ослабляется фон. А невнимание к фону неизбежно приводит к утрате достоверности. Вместо ощущения жизни — насыщенного плотного ее раствора — получается концентрат замысла, выпавшего в осадок, и жиденькая вода аксессуаров, плохо прикрывающая его сверху.

Никогда, видимо, не следует забывать, что между публицистичностью и жизненной убедительностью документального фильма существует сложная диалектическая взаимосвязь. Творческая активность художника обязательно должна корректироваться его заботой о сохранении на экране материи самой жизни, ее подлинных проявлений и черт, ее документированной точности. Потому что способность документального экрана к передаче реальности — это и есть то его свойство, которым — в таких параметрах — не обладает кино игровое.

Думается, что последнее замечание оратора заслуживает внимания. Известная сосредоточенность участников разговора на одном, пусть важном и интересном аспекте обсуждаемой проблемы — на способах художественного осмысления документального материала, на использовании в документальной ленте «игровых» элементов, — действительно ощущается в дискуссии, с которой только что познакомились читатели журнала. Слишком узко, догматически понимаемая «верность факту» вызывает обратную реакцию — в сторону образной деформации документа. Эта позиция наглядно проявилась в некоторых крайних точках зрения, высказанных при собеседовании. И прав Л. М. Кристи, когда, говоря о фильмах Артура Пелешяна как о документальном кино особого типа и высоко оценивая эстетический уровень его работ, в то же время подчеркивает, что теории Пелешяна, создаваемые им в процессе осмысления собственной практики, странно было бы генерализировать; они никак не претендуют на общезначимость.

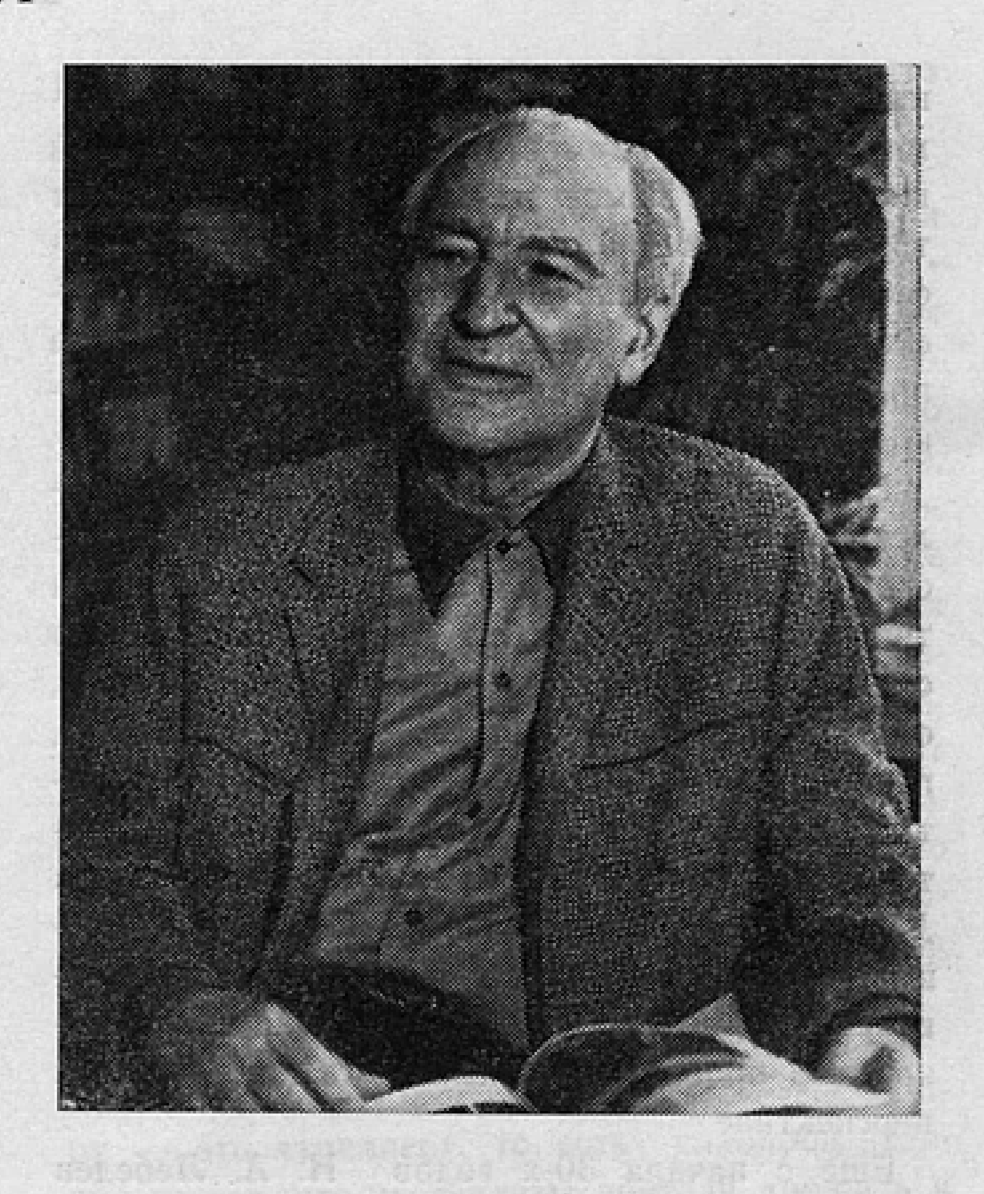
Возможности художественной обработки документа в документальном повествовании достаточно широки. Но надо ли при этом отрываться от документа, от факта?

Условные приемы в документальной ленте вполне допустимы, если они не нарушают принципа документальной точности, если за ними не исчезают сами факты, реалии жизни.

Думается, поиск художественности в документалистике должен идти несколько иными путями, нежели придумывание (инсценировка, имитация) несуществовавших фактов или создание откровенно игровых, театрализованных построений. По-видимому, продуктивнее путь тех документалистов, которые стремятся к художественной организации в пространстве фильма реальных жизненных фактур, документов, событий. Талант, авторское начало при этом не становятся менее ощутимыми. Они только действуют в пределах специфики именно документальной кинематографии.

Обо всем этом вслед за некоторыми участниками дискуссии нам хотелось бы напомнить не для того, чтобы ослабить тягу документалистики к обобщенному осмыслению документа по законам искусства, а для того, чтобы подчеркнуть необоснованность стремления иных документалистов прорваться за пределы своего искусства, слить его с кинематографом игровым, стерев между ними вообще какие бы то ни было грани.

Впрочем, на практике процессы, о которых здесь идет речь, протекают настолько неоднозначно, в таких разносторонних и разнокачественных формах, что было бы опасно настаивать на каких-то жестких правилах: от таких правил всегда отдает мертвящим духом догматики и застылых канонов. Документалистика ищет сегодня новые дороги, порой спотыкаясь и заходя на боковые тропы. Но общий процесс развития кинопублицистики и, в частности, те картины, которые были показаны участникам дискуссии, демонстрируют новые и обнадеживающие тенденции.



Ученый-коммунист

К 80-летию Н. А. Лебедева

...В 1922 году молодой журналист РОСТА и «Известий», член Коммунистической партии с 1918 года Николай Лебедев был направлен Московским Комитетом партии на работу во Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса. Некоторое время спустя в «Правде» появилась его статья «Внимание кинематографу» — первое развернутое выступление центрального органа партии по вопросам кино.

Внутреннему пафосу статьи, утверждавшей ленинское, партийное понимание киноискусства как могущественнейшего средства коммунистического просвещения и воспитания, Николай Алексеевич Лебедев — ученый, организатор, педагог, публицист — остался верен до сегодняшнего дня. Не случайно название сборника его исследований и статей «Внимание: кинематограф!», выпущенного в 1974 году и удостоенного первой премии Союза кинематографистов за лучшую киноведческую работу года, впрямую перекликается с заголовком ранней публикации в «Правде».

Говорить о характере и содержании деятельности Н. А. Лебедева в советском кинематографе — значит вспомнить о сыгравшей важнейшую роль в становлении молодого искусства и консолидации его творческих сил Ассоциации революционной кинематографии, одним из активнейших организаторов и руководителей которой был Николай Алексеевич. О рождении и формировании советской кинопрессы — Николай Алексеевич был в числе организаторов и в течение ряда лет руководил и журналом «Пролетарское кино» (претерпев несколько реорганизаций, журнал этот стал впоследствии называться «Искусство кино») и первой советской газетой по вопросам искусства — «Кино». О его боевых, партийных выступлениях по вопросам кинематографии на страницах «Правды» и «Известий», о сотнях других статей, посвященных кардинальным проблемам нашего киноискусства на разных этапах его развития. О написанных им книгах и монографиях, среди которых такие новаторские, этапные для советского киноведения труды, как теоретическое исследование «К вопросу о специфике кино» (на эту тему Николай Алексеевич в начале 30-х годов защитил первую в СССР киноведческую диссертацию в Институте красной профессуры), «Партия о кино», где он впервые собрал и прокомментировал высказывания В. И. Ленина и программ-

ные партийные документы по вопросам кинематографа, фундаментальный «Очерк истории кино СССР. Немое кино». На этих и других трудах, принадлежащих перу Николая Алексеевича, воспитано не одно поколение советских киноведов, многие его статьи и книги пользуются признанием зарубежных историков и теоретиков кино.

Николай Алексеевич, думается мне, принадлежит к тому характерному для традиции русской передовой и особенно советской науки типу ученого, в личности которого неразрывно слиты исследователь, общественный деятель, организатор, способный не только выдвигать, глубоко обосновывать оригинальные, плодотворные идеи, но и с настойчивой последовательностью и энергией претворять их в жизнь. Для Николая Алексеевича Лебедева в высшей степени свойственны партийный, государственный подход к решению тех или иных конкретных проблем, умение видеть явления в их перспективе.

Еще с начала 30-х годов Н. А. Лебедев крепчайшими узами связал свою судьбу со ВГИКом — он был его директором, долгие годы возглавлял любимое детище — кафедру киноведения и ныне продолжает трудиться здесь в должности профессора. Кафедра киноведения и киноведческий факультет, научно-исследовательский сектор и киноведческая аспирантура ВГИКа, да и сама реорганизация кинотехникума в высшее учебное заведение — все это самым непосредственным образом сопряжено с деятельностью Николая Алексеевича и в значительной степени обязано своим существованием его инициативе и неиссякаемому — несмотря на все трудности и препятствия — энтузиазму.

Первая встреча с Николаем Алексеевичем Лебедевым в институтской аудитории помнится, уверен, многим и многим киноведам. Сколько бы лет ни прошло с того дня, невозможно забыть его вдохновенную веру в огромное будущее молодой науки о киноискусстве, убежденность в партийном призвании каждого, кто решил посвятить себя киноведению. Десятки и сотни учеников Николая Алексеевича работают сегодня по всей стране на киностудиях, в научных и учебных учреждениях, в редакциях газет, журналов и издательств. Некоторые из них уже имеют своих учеников, которым бережно и последовательно передают уроки Мастера.

Многие плодотворные предложения и идеи Н. А. Лебедева, связанные с развитием киноведческой науки, кинообразования и других областей советского кинематографа, которые он настойчиво выдвигал, начиная с 30-х годов, сейчас реализованы. И хотя Николай Алексеевич не принимал непосредственного участия в организации и работе Госфильмофонда или Научно-исследовательского института истории и теории кино — в том, что эти киноведческие организации существуют, есть и его немалая заслуга.

Можно только удивляться энергии человека, за плечами которого пять с половиной десятилетий самой напряженной — не за страх, а за совесть — работы в кино, энергии, с какой он устремляется в исследование новых актуальных областей киноведения, изучает сложный комплекс проблем, кратко выраженных формулой «Кино и зритель», занимается со студентами и аспирантами в организованном им несколько лет назад специальном семинаре на киноведческом факультете, возглавляет общественный совет по той же проблематике в Союзе кинематографистов, выступает с интереснейшими публикациями.

Источник этой неиссякаемой энергии, преданности любимой науке в том подлинно партийном, творческом горении, которое отличает жизнь и труд Николая Алексеевича Лебедева, убежденного коммуниста, талантливого исследователя и педагога.

М. Власов

Георгий Капралов

«Челюсти»: миф, бизнес, политика

Есть в истории кинематографа произведения, которые не составляют веху в его развитии, не определяют высшей точки очередного взлета киноискусства и даже не содержат ничего принципиально нового, но все же становятся в определенном смысле явлениями времени. Они выступают как своеобразные феномены, чье появление и последующий успех у зрителей отражают некоторые существенные черты исторического момента, состояние общества, в котором они созданы, широко распространенные вкусы и настроения, обеспечившие им массовый спрос. Пример подобного феномена — американский фильм «Челюсти», вышедший на экраны около двух лет назад.

«Двести миллионов долларов за пять месяцев проката!»; «Небывалые кассовые сборы!»; «Побиты все рекорды доходности фильма!» — такими заголовками вскоре запестрели газеты, комментируя беспрецедентный успех «Челюстей» в США, Канаде и Западной Европе.

Как раз тогда, в ноябре 1975 года, мне и довелось посмотреть этот баснословно знаменитый фильм в одном из больших кинотеатров Чикаго. В зале на 500—600 мест было всего... 15—20 человек. Мне объяснили, что «весь Чикаго» картину уже видел.

Действительно, судя по количеству проданных билетов, ее посмотрели, как говорится, и стар и млад. Признаюсь, и я смотрел на экран с интересом, порой даже был захвачен зрелищем, несколько раз вздрогнул от умело подготовленного шокового эффекта. Но одновременно меня не покидало ощущение, что в этом безусловно увлекательном и по-своему захватывающем воображение фильме было нечто наивное, рассчитанное на зрителя с впечатлительностью и доверчивостью ребенка. И еще что-то, о чем не сразу догадаешься, сидя в зрительном зале, — проистекающее от причин внекинематографического характера. После сеанса я чувствовал себя несколько смущенным и с удивлением задавался вопросом: почему именно данный фильм привлек такое колоссальное число зрителей?

Да, сделан он высокопрофессионально, крепко, с точным режиссерским расчетом. По жанру — это «триллер», то есть кинопроизведение из тех, что заставляют зрителя дрожать и замирать в ожидании надвигающегося страшного события, в предчувствии чудовищной опасности, постоянно угрожающей герою. Но ведь таких лент было уже немало и до «Челюстей». Причем гораздо более сильно и ловко сделанных. Скажем, Хичкок продемонстрировал в этом жанре поистине изощренное умение нагнетать ужас в зрительном зале; вспомним хотя бы его «Птиц» или «Психо». Кроме того, надо учесть, что западный зритель изрядно пресытился подобными зрелищами и его пронять не так-то легко. Что же касается самого источника «ужаса», чудовища, которое в момент своего появления на экране заставляет зрителя вскрикнуть и затрепетать, то и здесь были образцы похлеще. Были и кинг-конги, и франкенштейны, и инопланетяне, и всякого рода доисторические рептилии гигантских размеров и устрашающего уродства. Да и фабула фильма, на мой взгляд, не отличается новизной коллизий, оригинальностью разработки основного конфликта. И уж весьма посредственна эта картина с точки зрения психологической, в смысле обрисовки харак-

теров, анализа индивидуальностей персонажей.

Повторяю, у меня сложилось впечатление, что это в общем-то средний, ловко сделанный, а еще вернее сказать, «точно рассчитанный» фильм, каких уже немало сфабриковано в Голливуде. Значит, перед нами — действительно некий феномен, своего рода загадка, природу необычайного интереса к которой, увлечение ею громадных зрительских масс можно до конца объяснить, исходя не только и не столько из нее самой, из ее относительных достоинств, но и учитывая нечто привходящее, весьма важное, что сыграло свою, я бы сказал, определяющую роль в безотказном срабатывании механизма успеха. И для того, чтобы расшифровать «код» данного произведения, надо рассмотреть это последнее хотя бы в его некоторых связях с современной американской и западноевропейской культурой, отодвигая завесу, за которой происходит работа гигантской машины бизнеса в искусстве, раскрыть секреты создания современных буржуазных мифов средствами кино.

Сначала — несколько слов о содержании картины.

...Маленький американский городок на берегу океана, живущий главным образом за счет туристов, приезжающих сюда на отдых. А курортный сезон весьма непродолжителен: пока можно купаться. Роскошный песчаный пляж на океанском берегу — главная и практически единственная приманка для отдыхающих. И вдруг — непредвиденное.

В один из вечеров подвыпивший молодой человек отправляется на пляж со своей подругой. Женщина раздевается и идет купаться. Ее приятель остается на берегу. Винные пары туманят ему голову, он почти засыпает. А женщина купается. Камера несколько раз покажет нам ее фигуру, скользящую по поверхности океана, покажет и сквозь толщу воды, снятую откуда-то снизу. И именно оттуда, из океанской бездны, возникнет неожиданно что-то темное, громадное, непонятное — и нечеловеческий крик ужаса и боли разорвет настороженную тишину...

Местный полицейский Мартин Броди (Рой Шнейдер) начнет искать следы пропавшей, но безрезультатно. И вот, сидя на берегу и размышляя о случившемся, он замечает какой-то странный предмет, торчащий из песка. Желая рассмотреть его поближе, Броди в ужасе отшатывается: перед ним — скрюченная женская кисть...

Молодой ученый-ихтиолог Мэйт Купер (Ричард Дрейфус) дает заключение: рука была откушена акулой — видны следы ее зубов. Значит, в этих местах появилась акула-людоед, и надо закрыть пляжи. Но городские власти озабочены прежде всего тем, чтобы никто не узнал о происшедшем. Если разнесется слух об опасной хищнице, курортники будут напуганы, уедут — и город лишится доходов.

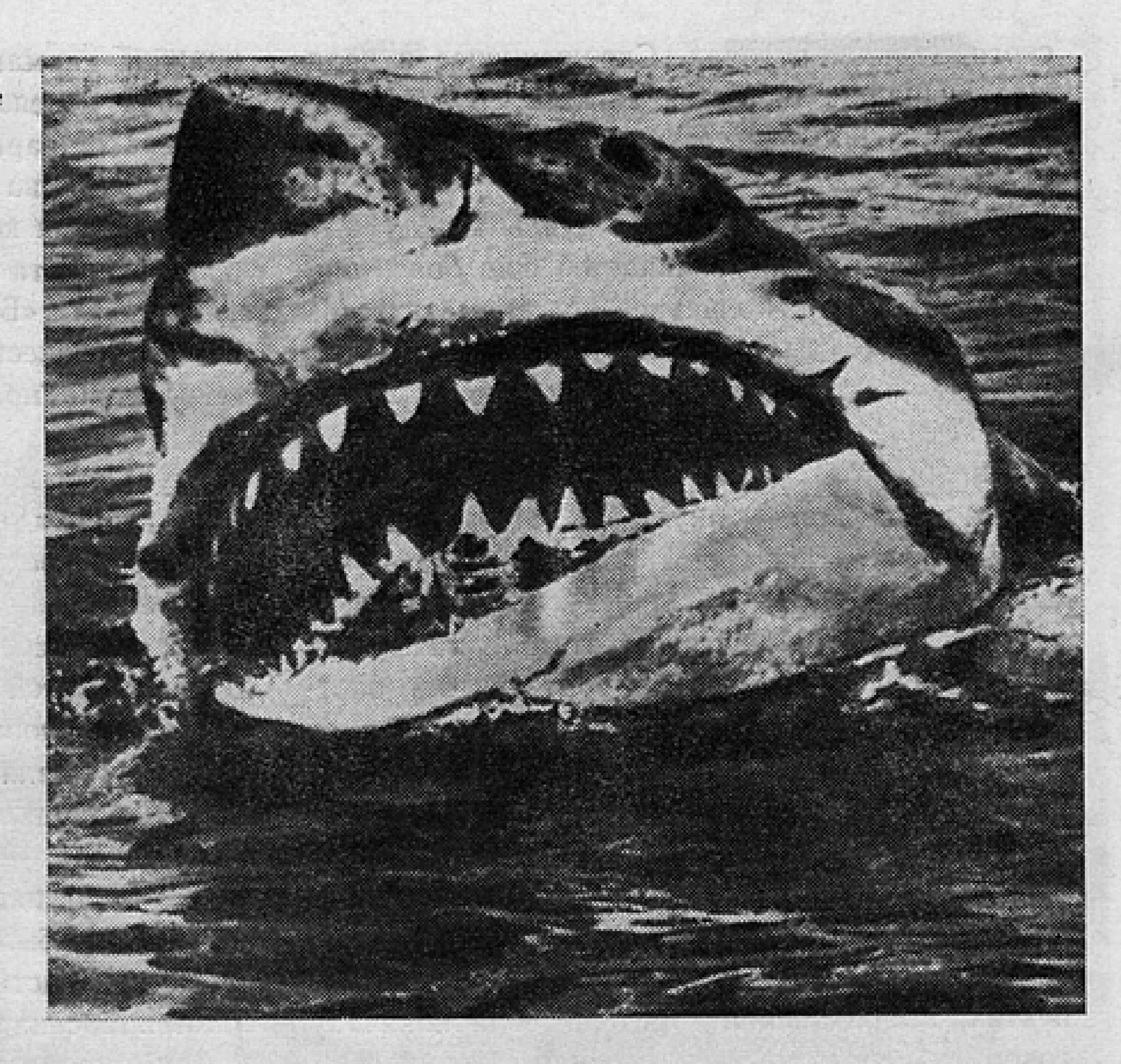
Акулу решено изловить. Один из местных рыбаков берется за это и вскоре возвращается с добычей. Все сбегаются посмотреть на огромную рыбину. Ей вспарывают живот, находят там много всякой всячины — вплоть до куска пожарного шланга и даже небольшого ведра. Но, во-первых, в желудке рыбы нет ничего, что свидетельствовало бы о ее людоедстве. А во-вторых, ихтиолог, соразмерив челюсть пойманной акулы и следы укусов на руке, делает заключение, что уничтожившая женщину хищница наверняка была куда более крупной.

Кажется, теперь-то уж надо громко объявить об опасности. Однако «отцы города» не торопятся. Зачем поднимать панику, лишаться доходов? Может быть, случившееся — лишь единичное происшествие?

Но в ближайший солнечный день, когда на пляже многие сотни отдыхающих, а волны пестрят от купающихся, одна из матерей, чей малыш плавал на надувном матрасике, обнаруживает с ужасом, что сын куда-то исчез. Броди, который дежурит на берегу, сразу соображает, что акула-людоед появилась вновь. И действительно, к пляжу на огромной скорости, как ракета, приближается какая-то огромная, скрытая водой масса...

Вся последующая часть фильма (а это его добрая половина) — история попыток поймать чудовище, рассказ об океанской экспедиции, предпринятой опытным охотником за

«Челюсти»,
режиссер Стивен Шпильберг



акулами Квинтом (Роберт Шоу), ихтиологом Мэйтом Купером и уже знакомым нам Мартином Броди.

Зритель становится свидетелем долгих и некрасивых торгов, которые городские боссы ведут с Квинтом, желая «уладить дельце» подешевле. Затем следуют долгие поиски акулы в океанских просторах. Но главные драматические события разворачиваются, когда начинается охота.

...Раненая акула с бешеной скоростью тянет за собой суденышко, мотает его по волнам, а потом бросается на него в атаку. Страшные удары сотрясают корабль, выводят из строя его механизмы. Ихтиолог в стальной клетке спускается под воду, чтобы там принять бой, но чудовище почти раздирает клетку. Судно начинает тонуть. В этот момент акула высовывает из воды свою гигантскую пасть, и зритель впервые видит ее (обычный прием фильмов-«триллеров» — не показывать до последнего момента убийцу, чудовище, заставлять работать воображение зрителя). Огромные челюсти захватывают нос корабля. Трещат доски, и Квинт, скользя по мокрой накренившейся палубе, попадает прямо в зубы людоеду. Наступает очередь Купера, оставшегося в полуразрушенной клетке под водой. Но когда и его смерть кажется неминуемой, Мартин Броди, не проявлявший до этого ни храбрости, ни находчивости, с помощью баллона со сжатым воздухом разносит хищницу на куски...

Как ни относись к фильму, а спектакль на экране поставлен, признаемся, весьма эффектно. Режиссер Стивен Шпильберг обладает умением напряженно вести действие, постоянно подогревая зрительское внимание загадочными, неожиданными поворотами сюжета, введением эффектных деталей. Это мастерство он продемонстрировал уже в своем первом фильме «Дуэль» (1973), показывая полтора часа всего двух «героев» — огромный грузовик-цистерну и небольшой легковой автомобиль. Опасно агрессивная громадина преследует малютку на пустынной дороге американ-

ского Запада, в горах. Скрежещущее и чадящее чудовище пытается загнать свою жертву в тупик, сбросить в пропасть, смять, раздавить...

В «Челюстях» похожая дуэль между акулой и людьми разворачивается еще более впечатляюще. В дополнение к драматическим зигзагам фабулы специалисты по подводным съемкам подготовили несколько почти шоковых эффектов, иллюстрирующих трагическое противоборство трех «лилипутов» — охотников и левиафана — акулы. И все же можно с полным основанием еще раз утверждать, что сам по себе, даже столь искусно сделанный, этот фильм без целой системы дополнительных воздействий на западного зрителя, без определенного умонастроения, с каким этот зритель идет смотреть подобную картину, не мог бы иметь такого оглушительного и, я бы сказал, тотального резонанса, какой он получил.

Да, как свидетельствует рассмотрение этого факта в историко-культурном, социологическом, политическом и психологическом аспектах, американский зритель, если поначалу говорить преимущественно о нем, был не просто подготовлен к встрече с картиной, она не просто была предложена ему широкой рекламой: необходимость ее увидеть была ему заранее и почти гипнотически внушена. Все, что происходит на экране, еще до выхода картины уже существовало в мозгу зрителя как некий символ, образ, с которым он должен был непременно встретиться накоротке. И этот зритель, как мы увидим, буквально жаждал личного свидания с кинематографической акулой.

Как сообщает французский журнал «Экран-76», еще до выхода книги (обратите внимание: д о выхода!) американский «Издательский еженедельник» объявил роман Питера Бэнчли «Челюсти» (литературная основа сценария) произведением «огромного значения», которое должно вызвать немалое волнение и беспрецедентный интерес. Опять-таки д о появления первого издания романа в продаже были подписаны беспримерные контракты с рядом книжных клубов и с такими журналами, как «Плей-бой», «Ридерс дайджест», с издательством «Бантам», выпускающим дешевые книжки карманного формата, оговаривающие условия переиздания книги и выпуска сокращенных ее вариантов. Тогда же был заключен и контракт на право экранизации будущего произведения компанией «XX век — Фокс», на право проката с фирмой «Юниверсл». Только издательство «Бантам» выпустило затем «Челюсти» в количестве 9 миллионов 200 тысяч экземпляров. Тираж для США — беспрецедентный.

Наряду с прямой рекламой подготавливаемого издания шло и «параллельное рекламирование», «рекламирование», так сказать, самопроизвольное, исходящее из побочных посылок и интересов, никак не связанное с будущими книгой и фильмом, почему мы и берем здесь слово рекламирование в кавычки. Оно осуществлялось в форме выпуска всякого рода продукции массового потребления, преимущественно — галантереи с изображением акулы. Так, например, продавались трусики, на которых была нарисована акулья голова с разинутой пастью. В моду вошли купальные полотенца с надписью: «Если вы отважны, то пользуйтесь мною на пляже, если нет, то в своей ванной». Распространились подвески, брелоки, колечки и замочки для ношения ключей в форме акулы, крошечные изображения этой рыбы, предназначенные для того, чтобы их подвешивали перед ветровым стеклом автомобиля. Предлагались амулеты в том же стиле: они якобы предохраняли путешественника от акул иного рода (гангстеров, шантажистов, наркоманов, которые могли повстречаться в пути).

Надо сказать, что изображение акулы вообще весьма распространено в США. Ее силуэт чуть ли не ежедневно появляется на страницах газет и журналов, в карикатурах, посвященных различным событиям общественной жизни и политики. В дни, когда готовился фильм, газета «Даллас ньюс» изобразила традиционного «дядюшку Сэма», пожираемого акулой инфляции. В газете «Сакраменто ньюс» акула представляла собой ФБР, организацию, ведущую слежку за миллионами американцев: сия акула угрожала статуе Свободы. Газета «Вашингтон пост» изобразила в виде все той

«Челюсти». Рабочий момент. Справа на снимке — режиссер Стивен Шпильберг

же хищницы противников движения за права женщин. «Лос-Анджелес таймс» поместила карикатуру: акула — реакционный сенатор Рейган нападает на президента Джеральда Форда. В газете «Альбани—таймс—юнион» акула — нефтяной король пожирала бедного автомобилиста — потребителя бензина. И тому подобное.

Изображение акулы использовалось и в целях атаки на прогрессивные силы. Так, в газете «Тайм мэгэзин» появилось изображение акулы... с серпом и молотом. Она нападала на маленьких пловцов... Португалию и Италию.

Тут следует напомнить об особом символическом значении, которое вообще имеет изображение акулы для американского читателя и зрителя. Ведь можно задать вопрос: а почему именно она олицетворяет чаще всего в США хищника и в самом прямом и в переносном, метафорическом смысле этого слова? Существуют же еще — и к ним часто обращаются художники, писатели — другие представители животного мира, изображение которых может выражать ту же идею: скажем, тигр, волк, гиена, удав, крокодил.

Это, конечно, так. Но для западного читателя и зрителя с самого детства именно акула, огромная, гигантская рыба, олицетворяет (как и дьявол) все враждебное человеку, противостоящее ему, вечно угрожавшее и угрожающее, принимающее порой почти вселенские масштабы.

В самом деле, еще в младенчестве дома, а потом в школе американец слышит и учит библейские мифы и среди них миф о Левиафане, морском чудовище, которое «кипятит пучину, как котел, и море претворяет в кипящую мазь: оставляет за собой светящуюся стезю; бездна кажется сединою». Рассказывается ему и о грешнике Иове, который в наказание за то, что усомнился в справедливости божественных истин, был проглочен гигантским китом и находился в его чреве, пока не раскаялся и не был исторгнут оттуда по велению свыше.

Именно в американской литературе разработан сюжет о борьбе человека с гигантским китом-разрушителем и пожирателем. Это всемирно известный роман Германа Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит». В этой романтической, философской книге Мелвилла Кит предстает как воплощение могущественного зла, угрожающего Человеку.

Для книги Мелвилла характерен сплав документальности, как мы сказали бы теперь, и — фантастики, реальности и мифа, описаний действительных событий и философских рассуждений. Пусть далеко не каждый американец читал роман известного писателя, но о Моби Дике — Белом ките, он все же слышал как о персонаже устрашающей сказки, в которой в то же время есть и доля правды...

Кажется, Бэнчли и Шпильберг освобождают в книге и картине образ акулы от какой бы то ни было символики. Но это не значит, что читатель и зритель тоже отказываются от всякого метафорического восприятия. На наш взгляд, как это ни парадоксально, именно достоверность кинематографического зрелища и подробных описаний лишь усиливает эффект символического восприятия. Авторы книги и фильма учли это обстоятельство. А на экране все предельно реально или, как выражается Шпильберг, показано в стиле «супер-реализма». Этот «супер-реализм» состоит в том, что перед зрителем все предстает в высшей степени натуральным, ни один эффект не кажется специально сделанным, все «приводы» тщательно отлаженного механизма спрятаны. ...Плавают живые акулы, разрушается настоящий корабль, а не макет... Одновременно из бездны всплывают чудовищные челюсти, которые тоже кажутся живыми. Человека на наших глазах перекусывают надвое, и это тоже не походит на трюк. Все сделано, повторяю, с той иллюзией правды, которая является особой привилегией сегодняшнего кинематографа, способного порой обмануть самого искушенного зрителя и представить фантастику реальностью, наивную сказку — подлинным фактом.

Но, может быть, мы ошибаемся, приписывая западному зрителю особое, символистское, оснащенное целым набором ассоциаций, восприятие «Челюстей»? Может, это только наше теоретическое допущение, и простое обращение к фактам социологического исследования опровергнет его?

О том, что у западного зрителя при знакомстве с такой картиной, как «Челюсти», действительно срабатывает заложенный в него воспитанием, литературной традицией, повседневным идеологическим воздействием определенный психологический механизм, свидетельствуют письма зрителей, опубликованные французской печатью.

Во Франции фильм шел под названием «Зубы моря». Французский психиатр доктор Робер Блаше выступил с письмом в журнале «Синема» (№ 208, 1976, апрель). Начиная свое письмо, он восклицает: «Зубы моря», какое название, подумать только! Впрочем, как и весь фильм. В нем есть какое-то садистическое заклинание, чтобы привлечь публику в огромные аудитории, где ей предлагается созерцать, как пожирают людей. Публику пугает это зрелище и в то же время она испытывает желание-страх подвергнуться самой тому же. Все мерзкое, садомазохистское, связанное с желанием изведать этот ужас, есть в фильме, как и в его названии».

Далее Блаше пишет: «Я только что видел этот фильм и говорю под его впечатлением: не ходи, мой брат, не неси свои деньги на эту фабрику, залитую рыбьей желчью и маслом (имеются в виду, очевидно, финальные кадры и кадры препарирования живой акулы. — *Г. К.*). Они (создатели фильма. — *Г. К.*) хо-

«Челюсти»,
режиссер Стивен Шпильберг

тят, чтобы ты пришел, так как ты заинтересуешься историей и останешься до конца, чтобы узнать, будет ли убита акула и не послужат ли герои картины, которые показаны такими человечными, нежными супругами и заботливыми отцами, пищей для страшной рыбины. Более того, ты понадеешься даже, что тебе представится шанс увидеть, как будет разорвана акульими челюстями хорошенькая женщина с прелестными формами».

Гибель чудовища в конце фильма Блаше рассматривает как психологическую разрядку, которую получает зритель, удовлетворенный наказанием зла, торжествовавшего на экране, но в конце концов уничтоженного. При этом автор письма не без язвительности замечает, что если бы, по его мнению, зритель не получил такой разрядки, то у него могло бы возникнуть желание бороться с реальным злом, «более гибельным, чем эта одинокая акула». «Я имею в виду, — замечает Блаше, — атомную угрозу, загрязнение окружающей среды, репрессии, несправедливость». Автор считает, что фильм выражает «страх американцев перед гигантскими катаклизмами». А поскольку на экране один из катаклизмов, «символом которого является акула», оказывается преодоленным, побежденным, то этим изгоняется страх и из зрительских душ. Так как картина была создана в США, то Блаше все сказанное относит в первую очередь к американцам, но тут же добавляет, что и французы не воспринимают фильм иначе.

Однако после подобных рассуждений, назвав «Челюсти» представлением для детей и слаборазвитых, Блаше делает неожиданный вольт и... рекомендует картину в качестве психологически-терапевтического средства, столь необходимого современному западному зрителю. Доктор считает, что «больна не Амери-

ка, больны американцы» и что «место в кино стоит дешевле, чем прием у психиатра», а зрелище выплывающей из глубин океана акулы должно вызвать у зрителя отзвук в глубинах его души, в безднах его подсознания. И тут автор письма подводит к мысли, что социально-политические причины, порождающие чувство неуверенности и тревоги у западного обывателя, находят дополнение в его подсознательных влечениях и в том, глубинном страхе, который, как считает Блаше, живет «в каждом из нас».

«Видеть акулу — это видеть себя самого!» — восклицает доктор Блаше и начинает рассуждения о том, что человек в своем историческом прошлом вышел из моря, что, будучи еще в материнском чреве, человеческий зародыш на определенном этапе имеет рудименты рыбьих жабр, что он проходит «стадию рыбы» и что эта примитивная стадия есть «аспект не только нашей физической эволюции, но и состояния, в котором мы все пребываем с точки зрения морали: акулы между нами».

Важно, однако, понять, что подобная мнимоученая болтовня, смесь вульгарных представлений об эволюции животного мира и обрывков фрейдистских теорий весьма характерна для тех умонастроений, с которыми западный зритель смотрит такую картину, как «Челюсти».

По сути дела, в том же духе комментирует фильм и зрительница Доменик Паини, письмо которой опубликовано в 209 номере того же журнала. Паини берет картину под защиту от тех, кто видит в ней только проявление обскурантизма, антинаучности, а ее воздействие объясняет так называемым замещением подсознательных желаний. Одновременно она рассматривает «Челюсти» как явление весьма характерное, «датированное сегодняшним днем», как идеологический феномен, рождение которого всецело, хотя, может быть, неосознанно для авторов, продиктовано господствующей идеологией буржуазного общества. И хотя в целом аргументация Паини противоречива и весьма шатка, в этом изначальном посыле она близка к истине.

Но вернемся непосредственно к фильму. Акула на экране выглядит весьма правдоподобно. Когда она высовывает из воды свою гигантскую пасть, камера показывает ее как будто в научно-популярном фильме. (Заметим, что такое правдоподобие стоит немало: изготовление акулы-робота обошлось кинокомпании почти в четверть миллиона долларов.) Но в этой «документальности», кажущейся доподлинности зрелищных элементов и заключается то новое, притягательное, чего удалось достичь в картине. Ведь им пришлось тут конкурировать с ранее вышедшими на экраны «фильмами-катастрофами» — такими, как «Аэропорт», «Многоэтажный ад» (у нас он известен больше под названием «Ад в поднебесье»), «Землетрясение», «Одиссея «Посейдона», в которых пугающие своими масштабами трагические события тоже выглядят весьма естественными, словно происходящими на самом деле, случившимися на обычном самолете, который можно видеть ежедневно и на котором почти каждый когда-то летал, в типичном небоскребе, столь привычном для пейзажа многих современных городов, и т. д.

Создатели фильма «Челюсти», как уже говорилось, определенно рассчитывали на тот психологический, эмоциональный, ассоциативный комплекс, что живет в душе их зрителя. Письма в журналы свидетельствуют, что в сцены охоты за акулой зрители вкладывают «всю подспудную червоточину жизни и мысли», «все зловредные истины», которые тревожат их. Именно на акулу-людоеда обрушивают они всю ярость, всю ненависть к окружающему их миру. Этим зрителям не дано поразить мучающих их в реальной жизни «чудовищ», и они расправляются с ним на экране, посетив подобное кинозрелище.

Конечно, все это происходит не столь очевидно, не столь осмысленно, как изложено, проанализировано в приведенных выше высказываниях Блаше и Паини, но оба они точно оценивают некоторые моменты психологической реакции определенной части западных зрителей.

Что же касается так называемых «фильмов-катастроф», очевидно, что их появление и успех также были подготовлены общественным

климатом, царящим в США и других капиталистических странах. Этот климат характеризуется, в частности, страхом перед будущим, страхом, порожденным трагическими противоречиями буржуазного общества и подогретыми мрачными бормотаниями всякого рода пророков-футурологов, предсказывающих якобы неминуемую гибель планеты.

Подобные «апокалиптические» предсказания распространяются, как известно, многомиллионными тиражами и рекламируются в качестве последних выводов научной мысли.

Фильм «Челюсти» может быть с полным правом отнесен к произведениям такого же рода. Ведь в нем тоже показана некая «тотальная» опасность. Питер Бэнчли сам писал по поводу того, как он хотел, чтобы читатель воспринял его акулу: «Это катастрофа природная и в то же время не наводнение и не землетрясение, а некая мистическая угроза, которая постоянно появляется и кажется порождением самого времени, воплощением торжествующего зла».

И вот в этой связи мне кажется необходимым обратить внимание еще на одну группу фильмов, в отношении которых напрашивается сравнение с «Челюстями», хотя внешне и по сюжету они выглядят совсем иначе. Но, на наш взгляд, это сравнение обнаруживает еще более отчетливо умонастроение американского и западноевропейского зрителя перед лицом реальных противоречий, потрясающих капиталистический мир. Речь пойдет о картинах, в которых некоторые известные американские кинематографисты обращались к актуальным социально-политическим явлениям современной жизни, о том, как эти явления ими анализировались, в какой форме подавались, какие впечатления должны были оставить в душе зрителя.

Я имею в виду такие картины, как «Винтовка с оптическим прицелом» (1973) и «Вся президентская рать» (1975) Алана Пакулы и «Три дня Кондора» (1975) Сиднея Поллака. Фильмы эти вызваны к жизни определенными социально-политическими явлениями, в основе их реальные, хорошо известные факты истории США наших дней. Однако эта реальность подана в них так, что предстает чем-то почти мистическим, иррациональным при всей внешней «протокольности», дотошной правдивости.

«Три дня Кондора», режиссер Сидней Поллак

Фильм «Винтовка с оптическим прицелом» начинается с заседания некой государственной комиссии, расследующей дело об убийстве сенатора — кандидата в президенты. Комиссия пришла к выводу, что преступление — дело рук одиночки, а не какой-нибудь организации. Затем нам предлагается проследить историю молодого журналиста Джо Фреди, который был свидетелем убийства и пытается раскрыть его тайну.

По мере того как Фреди разыскивает других свидетелей преступления, все они, один за другим, гибнут. Фреди видит, как убивают еще одного сенатора, но теперь погибает и он

сам. При этом все подстраивается так, что именно он, свидетель-жертва, предстанет в глазах общественного мнения злокозненным убийцей.

Фильм и завершается кадрами заседания все той же комиссии по расследованию, которая на сей раз обсуждает новое убийство и опять-таки приходит к выводу, что и в этом случае действовал преступник-одиночка.

Картина — по направленности, по прозрачным намекам и сходству фактов с известными всем событиями — как бы политическая. Но мы не случайно пишем «как бы», потому что в ней об истинных причинах убийства, об их социально-политической подоплеке ничего не говорится. Фильм строится как детектив-«триллер», когда внимание и интерес зрителей сосредоточиваются лишь на внешних перипетиях действия, таинственных встречах, исчезновениях, убийствах, при которых всякий раз остается неясным, загадочным — кто, зачем и почему убил. Но если в обычном детективе все же к концу становятся очевидны мотивы преступления, то здесь дальше констатации факта, что и тот и другой кандидаты в президенты были кому-то и почему-то неугодны, автор не идет. Зритель лишь ощущает, что и сенаторов и Фреди уничтожает некая организация, могущественная, всевидящая, беспощадно жестокая. В фильме она носит название общества «Параллакс». Но чем упорнее старается Фреди (его играет знаменитый Уоррен Битти, исполнитель роли Клайда в фильме «Бонни и Клайд») прояснить ее лицо, тем оно становится таинственнее.

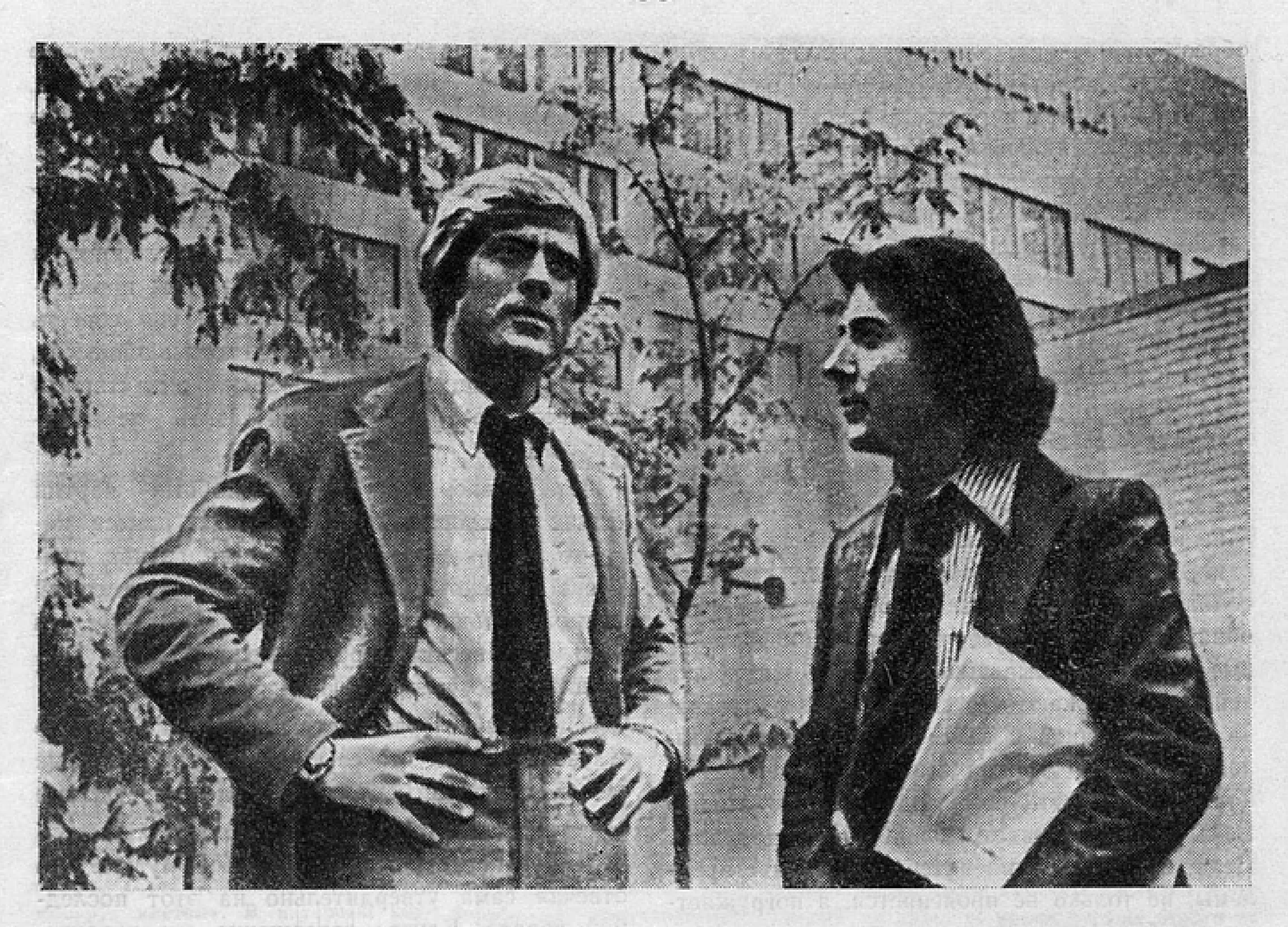
Фреди с несомненностью устанавливает лишь одно: «Параллакс» вербует людей с агрессивными наклонностями, то есть потенциальных убийц. Перед приемом вновь вступающему, вернее, вербуемому дается анкета-тест. Изучая эту анкету, Фреди приходит к выводу, что ее вопросы как раз и направлены на то, чтобы выявить, обладает ли новый кандидат «преступным потенциалом». Разгадав это и желая проникнуть в организацию, Фреди дает свою анкету для заполнения... параноику. И не ошибается в своем расчете.

Совершенно очевидно, что, отвлеченно характеризуя «Параллакс» лишь с точки зрения биологически-психологических особенностей его «служащих», Пакула не только не приближает зрителя к пониманию социальной сущности происходящего, но направляет его мысль и воображение по ложному пути. Сам режиссер говорит о характере своего произведения так: «Логика фильма — это почти наваждение, кошмар. Нужно было найти и стиль, который являлся бы одновременно и реальным и фантастическим». В этой стилистике и выдержано зрелище: реалистически показаны предвыборные выступления политиков, гибель жертв «Параллакса». Мистически — сам «Параллакс», таинственное чудовище, скрывающееся в неких «глубинах», левиафан, который всюду оставляет следы своих кровавых преступлений, пребывая сам невидимым.

Не появляется на свет и «чудовище», которое преследует героя фильма «Три дня Кондора». Кондор — условное имя, которое присвоено служащему небольшого бюро, подчиняющегося какой-то мощной разведывательной организации. Бюро занимается изучением переводной детективно-шпионской литературы с точки зрения возможного содержания в ней зашифрованной информации для резидентов. Кондору кажется, что он обнаружил в очередной порции этой литературы нечто странное, о чем он и сообщает начальству.

И вот, возвратившись как-то с обеда в бюро, Кондор, роль которого играет один из самых популярных сейчас в США актеров Роберт Рэдфорд, находит всех своих сослуживцев убитыми. Понимая, что та же участь грозит и ему, он ускользает от стерегущих его агентов. Но начинается преследование. Как Кондор запутывает следы, уходит буквально из-под дул направленных на него пистолетов, как лицом к лицу встречается с теми, кто должен его уничтожить, и все же спасается в последний миг, и рассказывает картина.

Охотятся за Кондором, как недвусмысленно намекают создатели фильма, агенты ЦРУ, огромной шпионско-подрывной организации, созданной для борьбы с революционными и прогрессивными движениями за рубежами США. ЦРУ — это преступления против Кубы, Вьет-



«Вся президентская рать», режиссер Алан Пакула

нама, Чили, кровавые фашистские перевороты в других странах Латинской Америки, вмешательство во внутренние дела африканских государств на стороне кровавых диктаторов и палачей народов. Но обо всем этом в фильме ни звука. Зрителю только дается понять, что причины убийства сотрудников Кондора — политические. Но все, что могло бы прояснить конкретные мотивы преступления, опущено. Характерно, что на роль главного убийцы, который охотится за Кондором, Поллак пригласил Макса фон Сюдова, актера, игравшего многие основные мужские роли в фильмах Ингмара Бергмана. Сюдов с его лицом интеллектуала и взглядом мыслителя обречен в картине на полное молчание. У актера эта немота весьма многозначительна, но многозначительна своей таинственностью, нерасшифрованностью. Герой Сюдова — не убийца-полуавтомат, слепой исполнитель чьей-то воли, а преследователь-истребитель, действующий хитро, умно и абсолютно необъяснимо. И у зрителя опять-таки создается впечатление, что и тут перед ним некое «чудовище», прячущееся в тени и высылающее вперед своих думающих и потому особенно опасных агентов. Агентов, которые все знают, но никому ничего не открывают.

Нельзя не согласиться с критиком Тристаном Рено, который в своей рецензии на фильм «Три дня Кондора», называя ЦРУ большой «политической рыбой», пишет, что Поллак представил ее «в сетях чисто полицейской интриги» (обратим внимание опять на сравнение, использованное критиком для ЦРУ, — рыба!).

Еще яснее и одновременно туманнее дан

образ «чудовища», олицетворяющего собой гигантский политический механизм, в фильме «Вся президентская рать», в основу которого положено скандальное Уотергейтское дело, история, которая впоследствии вынудила президента США оставить свой пост.

Сюжетная канва картины проста: двое журналистов во время суда над группой уголовников обращают внимание, что один из обвиняемых получил взятку от политического деятеля, и начинают расследование этого факта, который был «не замечен» судом. Прослеживая шаг за шагом поиск журналистов (Дастин Хоффман и Роберт Рэдфорд), их многочисленные встречи с государственными чиновниками, сенаторами, политическими боссами, создатели фильма тщательно обходят социально-политическую подоплеку дела. Они обнаруживают, подтверждают лишь формальные связи, охватывавшие большое число людей, и приближаются в своем розыске ступенька за ступенькой к самому президенту. Казалось, тут-то и должна выявиться социально-политическая суть происходящего. Но именно здесь зрителя и ждет главная неожиданность. Дело, с точки зрения интересующей нас проблемы, не только не проясняется, а погружается и в буквальном и в переносном смысле во тьму.

Человек, от которого журналисты получают самую важную информацию, носит в фильме условное имя «Глухого голоса» (буквальный перевод — «Глубокая глотка»). Он связан с самыми высокопоставленными лицами в государстве. Все встречи с ним авторы картины подают, как в свое время преподносился опасный, «смертельный» номер в цирке: в зловещей тишине, которая на сей раз дополняется еще и мраком. Свидание журналистов с «Глухим голосом» происходит обычно в одном из городских подземных гаражей и непременно заполночь. «Глухой голос» никогда не выходит на свет. Он ведет разговор из темноты. Речь его хриплая, загробная. Стоит он всегда за колонной, лишь блики света порой падают на его лицо, зажигают огоньки в глазах, отчего вся его фигура, смутно угадываемая во тьме, приобретает что-то инфернальное. Здесь снова перед нами образ какого-то гигантского, трудно различимого чудовища, грозящего гибелью тем, кто встает на его пути...

Политические фильмы, не касающиеся коренных проблем и методов политики буржуазного государства. Социальные расследования без социальных выводов. Таковы эти произведения, созданные художниками, чья совесть встревожена зрелищем страшных язв общества, в котором они живут, но точный, объективный диагноз которому они поставить не в состоянии.

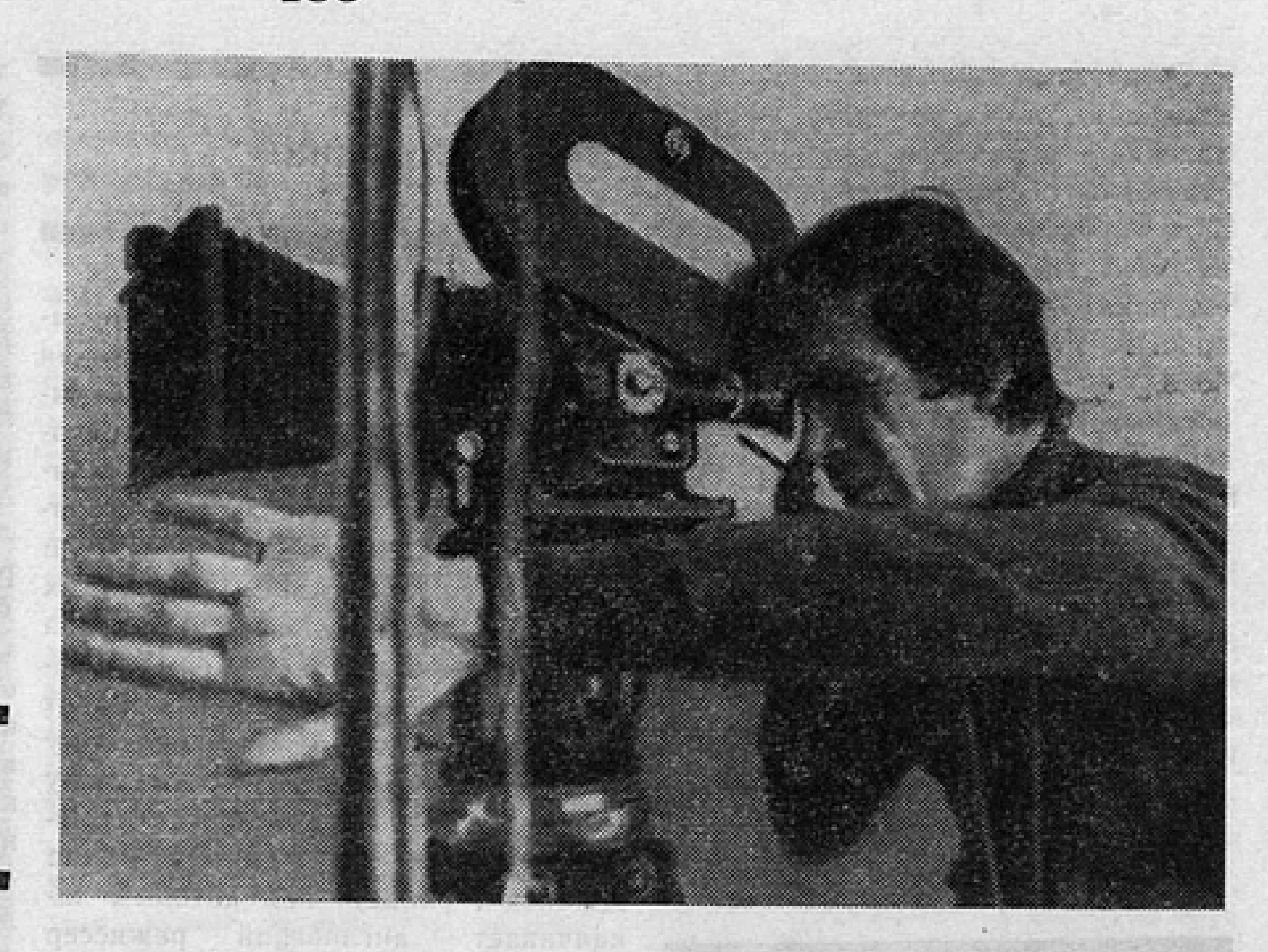
Естественно, что после подобных картин фильм «Челюсти», где чудовище, нанеся кому-то смертельные раны, все же гибнет, приносит удовлетворение зрителям уже самой возможностью увидеть победу над злом, по сути дела весьма ограниченным в своих разрушительных возможностях.

Известный французский кинокритик Клер Клузо отмечает, что ее коллеги, завороженные небывалым коммерческим успехом фильма «Челюсти», не заметили его слабостей, не задались вопросом: мог ли он быть лучше? Но отвечая сама утвердительно на этот последний вопрос, Клузо совершенно справедливо, по нашему мнению, замечает, что, будь картина и намного лучше, это не прибавило бы ничего к ее успеху.

Такой вывод совпадает с теми соображениями, которые высказывались нами в начале этой статьи. Фильм «Челюсти» действует не только тем, что есть в нем самом, но и тем, чем дополняет его реальная жизнь, социально-психологические, политические и экономические факторы, сопутствующие его появлению и восприятию на Западе. Не говоря уже о причинах, связанных с особенностями функционирования фильма в системе буржуазной «массовой культуры». Они-то и объясняют в полной мере этот феномен как проявление неразрешимых противоречий современного буржуазного мира, его попыток списать эти противоречия на счет полумистических сил, его желаний ухватиться хотя бы за иллюзорный образ спасения.

Синерама

Аргентина



Режиссер Серхио Ренан (фото из журнала «Висьон», Мексика)

Известный аргентинский режиссер Серхио Ренан (автор сценария и режиссер нашумевшей картины «Передышка», которая впервые в истории латиноамериканской кинематографии была выдвинута на соискание премии Американской киноакадемии «Оскар» в 1976 году), снимает новую ленту по мотивам книги своего соотечественника А. Конти «Вокруг клетки». В интервью корреспонденту издающегося в Буэнос-Айресе еженедельника «Сьете диас илюстрадос» Серхио Ренан рассказал о своем будущем фильме:

— В центре моей картины история весьма будничная, житейская. Мне хотелось рассказать о жизни старого одинокого человека. Человека, ищущего тепла и понимания со стороны окружающих его людей. Главные действующие лица — старик, двое мальчишек-бродяжек и... мангуста.

Самый важный эпизод картины происходит в зоопарке, где старик встречает мальчиков — подростка и совсем еще малыша, которые с любопытством разглядывают в одной из клеток диковинного зверька — мангусту. Завязывается разговор, и он узнает о нелегкой судьбе ребят... Встреча эта словно преображает старого человека. Его жизнь как бы обретает смысл, — привязавшись к этим маленьким отверженным большого капиталистического города, заботясь о них, он чувствует себя не таким одиноким в этом безразличном и страшном мире. Потом действие переносится в «вильяс-мисерия» — кварталы бедняков Буэнос-Айреса, добывающих свой хлеб случайной поденной работой, в мирок скученный и тесный, полный нужды и отчаяния. Умудренный жизнью, закаленный в суровой борьбе за существование, старый аргентинец помогает мальчикам постигать законы этой нелегкой жизни.

Заключенная в клетку мангуста, сам мир зоологического сада приобретают в картине Серхио Ренана символический смысл. Это словно осколок реальной жизни, окружающей старика и его маленьких друзей. Одних публика здесь балует, других обходит стороной, даже не удостоив взглядом. Здесь также существует мир привилегированных и отверженных. Все как в действительности.

Серхио Ренан — художник, серьезно исследующий общественную и духовную жизнь своего поколения. Большой успех его первой картины «Передышка» в значительной мере объяснялся именно актуальностью поднятых проблем и в меньшей степени — по крайней мере так утверждает сам Серхио Ренан — актерской и режиссерской работой.

Успех вызвал у Серхио Ренана противоречивые чувства.

— Так уж случилось, — рассказывает режиссер, — что неожиданный успех моей картины заставил меня на какое-то время вообще отойти от всякой работы. Мне казалось, что весь мир ждет моей следующей картины, которая должна быть гениальной. И я был словно парализован страхом. Страхом не оправдать доверие зрителей.

Сейчас я с большим волнением работаю над второй своей картиной — «Вокруг клетки», и одновременно хочу снимать фильм для телевидения.

Режиссер уже заключил несколько контрактов на телеэкранизацию шедевров мировой драматургии. Первой такой работой будет экранизация одного из произведений Генрика Ибсена.

— Телевидение, как мне думается, — говорит Серхио Ренан — это не столько искусство, сколько средство общения людей, инструмент коммуникативной связи. Требуется исчерпывающее исследование возможностей телевидения в общении людей. Моя работа на телевидении — постоянный поиск...

Средствами кино и телевидения, — отмечает автор интервью, — аргентинский режиссер Серхио Ренан стремится постичь причины, делающие человека в буржуазном обществе столь одиноким. Он с сочувствием показывает нужды и заботы простых людей своей страны, глубоко, с гуманистических позиций раскрывает поиск человеком родственной души, рождение взаимопонимания и солидарности. В этом — значение его творчества.

В. Моисеев

Бразилия

Лучшей актрисой 1976 года бразильская критика назвала Жеже Мота, исполнительницу главной роли в фильме режиссера Каса Диегеса «Шика де Сильва» (фото из журнала «Вежа», Бразилия)

Великобритания

В 1964 году экранизация знаменитого романа Филдинга «История Тома Джонса, найденыша» принесла ее создателю Тони Ричардсону премию «Оскар», а двум главным исполнителям фильма — Сюзанне Йорк, которую наши зрители знают еще по картине «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» режиссера Поллака, и Альберту Финни — мировую славу. Придет ли она и к молодому театральному актеру Ники Хенсону, очередному исполнителю роли найденыша в новом музыкальном варианте «Тома Джонса», работу над которым заканчивает английский режиссер Клифф Оуэн? Роберт Содофф, продюсер фильма, который будет называться «Приключения Тома Джонса», подчеркнул, что речь идет не об очередном киноварианте знаменитого романа, но о совершенно ином фильме с новыми приключениями, новыми персонажами и норыми песнями, которые сочинил Крис Ганнинг.

В повествование введено новое действующее лицо — «разбойница с большой дороги» Черная Бесс (актриса Джоан Коллинз), которую встречает во время своих похождений Том Джонс. Роль Софи Вестерн исполняет Мэдлин Смит. Ее отца, сквайра Вестерна, играет Тревор Ховард, снимавшийся в фильмах «Ключ», «Вокруг света в восемьдесят дней», «Людвиг» и других; известный английский комик Терри Томас («Карлтон Браун — дипломат», «Воздушные приключения», «Этот безумный, безумный, безумный мир», «Большая прогулка») выступает в роли мистера Сквейра, одного из наставников юного Тома; роль второго наставника, доктора Твакома, исполняет не менее известный английский актер Артур Лоу («О, счастливчик!»).

Вновь обратился к Филдингу и режиссер Тони Ричардсон. Совместно с Аленом Скоттом и Крисом Брайантом он написал сценарий по его роману «История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса». Это первый из романов великого сатирика, он был написан в 1742 году в ответ на нашумевшую «Памелу» Сэмуэля Ричардсона. Здесь главным героем является родной брат добродетельной Памелы, Джозеф Эндрус, отвергающий пылкие атаки своей порочной госпожи леди Буби (кстати, родственницы мистера Б., героя «Памелы») и ее домоправительницы Слипслоп. Он любит простую и трудолюбивую деревенскую девушку Фанни. Ее любовь и отеческая опека чудаковатого пастора Адамса спасают героя от хитроумных козней леди Буби и ко всеобщему удовлетворению приводят всю эту запутанную историю к счастливому концу. По собственному выражению Филдинга, в его «Джозефе Эндрусе» «эпос больших дорог» сочетается с «эпосом частной жизни», что позже станет характерной чертой его «Истории Тома Джонса».

Динамику и живость этого «семейно-плутовского» романа и попытался передать в своем фильме Тони Ричардсон, с той лишь разницей, что «Джозеф Эндрус» Ричардсона не предваряет его же «Тома Джонса», как это было в творчестве Филдинга, а, наоборот, постоянно перекликается с ним, как бы исходит из режиссерской интерпретации Филдинга, осуществленной Ричардсоном тринадцать лет назад. Как и в самом романе, Джозеф Эндрус (актер Питер Ферт) в фильме несколько оттеснен на задний план окружающими его эксцентрическими персонажами. Потускнел и яркий образ Адамса (Майкл Хордерн) — режиссер отвел ему в фильме гораздо меньше места, чем он занимает у Филдинга.

Роль блистательной леди Буби исполняет известная американская актриса Энн-Маргарет, признанная в 1975 году английской критикой лучшей киноактрисой года. Американка шведского происхождения (ее настоящее имя Анна-Маргарита Ольссон), она дебютировала в кино в 1961 году, снявшись в фильме Фрэнка Капры «Пригоршня чудес». С этого момента имя Энн-Маргарет все чаще стало появляться в титрах голливудских мюзиклов 60-х годов,

Гленда Джексон в роли Сары Бернар (фото из журнала «Фильмз энд Филминг», Великобритания)

утвердив за актрисой амплуа «хорошенькой блондинки». Прекрасная певица, она снималась у Джорджи Сидни («Бай-бай, Берди», 1963), Нормана Джюнсона, Майкла Николса и ряда других известных режиссеров. Но настоящее признание Энн-Маргарет получила после того, как снялась в ленте Кена Рассела «Томми» (1975), где проявила себя как актриса глубокого драматического дарования.

А. Бессмертный

●

Титры этого фильма идут на фоне афиш к спектаклям, в которых блистательно играла знаменитая Сара Бернар. Каждый, хоть немного причастный к истории театра, без труда узнает изображенное на них лицо легендарной актрисы. Афиши показываются долго, и постепенно в чертах Бернар проглядывают черты другого лица, известного уже по современному кино. Это известная английская актриса Гленда Джексон. Именно на Гленду Джексон возложил свои надежды Ричард Флейшер, когда пригласил ее на роль Сары Бернар в своем новом фильме «Невероятная Сара», посвященном этой знаменитой в свое время актрисе.

Как и многие постановщики биографических фильмов, Флейшер стремился показать своих героев через среду, окружение, через тщательное воссоздание колорита начала века. (Некоторые критики, впрочем, упрекают его в излишестве бытовых аксессуаров и тяжеловесном великолепии обстановки). Интересно показано в картине окружение Сары. Примечательна, например, игра Даниэля Жаасея, снявшегося в роли Викторьена Сарду. Однако все это становится лишь вспомогательными средствами в руках режиссера, для того чтобы подчеркнуть главное — игру Гленды Джексон.

Черты экстравагантности, присущие Саре Бернар в жизни и на сцене, могли подвести исполнительницу роли к разгадыванию эффектных странностей ее личной и частной жизни, истории ее связи с принцем де Линем — все это могло наложить на фильм оттенок грубоватой мелодрамы. И отчасти режиссеру не удалось избежать такой опасности. Но все же не в странностях знаменитости и не в скандалах, сопровождающих ее артистическую карьеру, ключ к трактовке Глендой Джексон образа удивительной женщины, поражавшей своей игрой многих современников. И не случайно критики пророчат английской исполнительнице роли Сары Бернар премию «Оскар» (третью в биографии Гленды Джексон) за участие в этом фильме.

И. Германова

Вьетнам

Днем рождения вьетнамской кинематографии считается 15 марта 1953 года, когда первый президент свободного Вьетнама Хо Ши Мин подписал декрет о создании в республике единого кинопредприятия. Но уже в первые дни Августовской революции 1945 года десятки кинооператоров с опасностью для жизни запечатлевали на пленку важнейшие эпизоды борьбы народа за демократию и национальную независимость. Вьетнамское кино закалилось в пламени войны против колонизаторов и интервентов. И часто кадры, попадавшие на экраны, становились последними для мужественных кинематографистов, снимавших под шквальным огнем противника. За годы первой войны Сопротивления было снято более 30 хроникально-документальных фильмов, и среди них «Победа под Тэйбаком», «За Родину», «Победа под Дьенбьенфу», ставшие правдивыми свидетельствами героических подвигов народа и вошедшие в золотой фонд вьетнамского киноискусства.

Новая страница в истории вьетнамского кино открылась в 1959 году, когда на ханойской киностудии был снят первый художественный фильм «На берегу одной реки», в котором было отражено стремление вьетнамского народа к миру и единству. Этот фильм получил премию «Золотой лотос» — высшую награду II республиканского кинофестиваля.

— Нашему художественному кинематографу, — рассказал корреспонденту ТАСС председатель Союза кинематографистов республики, заместитель министра культуры СРВ Ха Суанг Чыонг, — свойственна политическая актуальность. За 20 лет мы выпустили 62 художественные кинокартины, и почти все они посвящены современности. Их сюжеты и герои взяты из повседневной действительности. Те же люди и события, о которых рассказывается в прессе, по радио или в документальных кинолентах, вдохновляют и наших кинодраматургов и режиссеров на создание художественных картин. Так, фильм «Молодой коммунист» рассказывает о герое первой войны Сопротивления, лента «Ким Донг» — о юном связном, павшем смертью храбрых. Блестящая атака патриотов на вражеский аэродром в годы войны дала сюжет кинокартине «Море пламени».

— Кино — молодое искусство в нашей стране, — продолжал Ха Суанг Чыонг, — а художественное тем более. Наши актеры, режиссеры, сценаристы — это люди, беззаветно

преданные своему делу и народу. Взять хотя бы популярнейшую актрису Ча Жанг, известную советским зрителям по фильмам, получившим признание на Московских международных кинофестивалях, «Ты Хао», «17-я параллель: дни и ночи», «Девочка из Ханоя». Образы, созданные ею на экране, стали символами женщины-матери, героини, борющейся против иноземных захватчиков... За одну из последних работ — главную роль в двухсерийном фильме «Святой праздник» (о нем уже сообщалось в «Синераме») — Ча Жанг на недавнем IV фестивале вьетнамских фильмов, состоявшемся в Хошимине, была удостоена премии «Золотой лотос».

На этом крупнейшем за всю историю вьетнамской кинематографии смотре было показано 85 фильмов, снятых на 13 киностудиях страны. Участники фестиваля посмотрели лучшие фильмы, созданные вьетнамскими мастерами кино за последние годы.

За два года после освобождения значительных успехов добились и кинематографисты Юга страны. Документальный фильм «Город на заре», удостоенный премии «Золотой лотос», стал подлинным событием в культурной жизни республики. В нем с большим художественным мастерством и убедительностью рассказывается о первых днях освобожденного Сайгона, о борьбе народной власти за оздоровление города, за избавление его от пороков, оставленных в наследство американской военщиной и вьетнамскими марионетками.

В успехах вьетнамской кинематографии есть большая доля заслуг мастеров советского киноискусства. Многие наши режиссеры, операторы и сценаристы учились во ВГИКе. Хорошей школой для вьетнамских кинематографистов была работа с группой советских мастеров кино во главе с Романом Карменом, снимавшей цветной фильм «Вьетнам», а также сотрудничество с Е. Вермишевой и другими советскими режиссерами. Огромное влияние на развитие вьетнамского кино оказывают советские фильмы, пользующиеся широкой популярностью в республике.

— Кинематографисты социалистического Вьетнама, — сказал в заключение корреспонденту ТАСС Ха Суанг Чыонг, — принимают активное участие во многих международных фестивалях. Особенно больших успехов мы добивались на традиционных кинофорумах в Москве. В этом году Вьетнам вновь принял участие в столь представительном фестивале, где были показаны лучшие картины, созданные у нас в стране.

В. Хреков, корр. ТАСС

Индия

На экраны страны вышел «Остров» — десятый фильм, поставленный известным индийским режиссером Раму Кариатом, принимавшем участие в работе жюри IX Московского кинофестиваля. Герой картины — молодой учитель Чандран.

...Будучи не в состоянии найти работу по специальности, Чандран нанимается бухгалтером в частную контору. Однако атмосфера беспринципного торгашества, царящая там, оказывается неприемлемой для честного юноши, и он, простившись с престарелыми родителями и невестой, уезжает работать учителем на далекий остров Миникой, где живут рыбаки. Чандран становится членом дружного коллектива и желанным гостем в доме своей ученицы Айшу. Ее старшей сестре Амину нравится обязательный и общительный учитель, и это чувство искренней симпатии постепенно перерастает в настоящую любовь, которая, правда, остается безответной — Чандрана ждет невеста. Узнав о смерти отца, Чандран уезжает на родину, расстается с жителями острова, к которым успел привязаться...

Фильм «Остров» звучит на малаялам — родном языке Раму Кариата. В нем занят целый ряд непрофессиональных актеров, жителей острова. Свой следующий фильм «Четтува» режиссер будет ставить на хинди.

Ю. Корчагов

Куба

Документальные фильмы Кубы прочно завоевали международное признание. Советские зрители знакомы с творчеством основоположника кубинского документального кино Сантьяго Альваресом по картинам, которые он представлял на московские фестивали (Серебряная медаль на V МКФ в Москве присуждена была его ленте «Ханой, 13 марта», а главный приз — Золотую медаль — получил на VII МКФ в Москве его фильм «Как, зачем и почему убили генерала?»). Альварес участвовал в московских кинофорумах и как член жюри. На IX МКФ в Москве получил Почетный диплом фильм Октавио Кортасара «С кубинскими женщинами»; ташкентский экран 1976 года тоже познакомил нас с рядом документальных кубинских фильмов («Пятая граница» Пастора Веги, «Пуэрто-Рико» Хесуса Диаса и Фернандо Переса), принадлежащих к направлению современного политического кинематографа.

Министерство культуры Кубы по случаю 17-й годовщины народной кинематографии организовало в гаванской синематике просмотр документальных фильмов. В программу вошли следующие ленты: «Драконы Халонга» (1977) Сантьяго Альвареса, «Земля обильной воды» Хесуса Диаса, «Мы» и «Откуда приходят певцы» Луиса Фелипе Бернаса, «О политической песне» и «Голубой хорек» Бернабе Эрнандеса. Зрители смогли также посмотреть новый мультипликационный фильм популярной на Кубе серии «Эльпидио Вальдес окружен» Хуана Падрона. Фильм Сантьяго Альвареса «Драконы Халонга» основывается на легенде вьетнамских рыбаков; он поэтичен, прост по структуре: сочетая фольклорный и исторический материал, он вместе с тем дает зрителю обильную информацию о Вьетнаме, строящем новую жизнь.

Народу Гайаны посвящена новая лента Хесуса Диаса «Земля обильных дождей». В фильме показаны глубокие социально-экономические

преобразования, которые происходят сейчас в стране. Режиссер включил в фильм интервью с представителями различных слоев населения.

Картина Луиса Фелипе Бернаса «Мы» рассказывает о жизни и творчестве выдающегося представителя пролетарской поэзии Рехино Педросе. В фильм введены эпизоды, в которых участвуют рабочие — прототипы героев стихотворений Рехино Педросе. Лента «Откуда приходят певцы» того же режиссера знакомит зрителей с трио «Матамарос», внесшим значительный вклад в кубинскую музыкальную культуру. Режиссер Бернабе Эрнандес в своем фильме «О политической песне» представил антологию революционной кубинской песни Работа Эрнандеса «Голубой хорек» познакомит зрителей с творчеством Карлоса Энрикеса — выдающегося кубинского художника XX в.

Кинокритик Кардоса Арнас в статье, опубликованной в «Гранме», отметил, что документальные ленты кубинских кинематографистов имеют исключительное значение в строительстве нового социалистического общества Кубы и в борьбе за свободу латиноамериканских народов.

●

В ряде городов Франции прошла Неделя кубинского кино, вызвавшая большой отклик в прессе. Кубинскую кинематографию представляли фильмы, хорошо знакомые советскому зрителю по международным кинофестивалям в Москве и Ташкенте, а также по последней Неделе кубинского кино в Москве. Во Франции демонстрировались — «Другой Франсиско» режиссера Серхио Хираля (за воплощение образа Франсиско актер Мигель Бенавидес на IX Международном кинофестивале в Москве был удостоен приза за лучшее исполнение мужской роли), «Человек из Майсинику» Мануэля Переса, «День в ноябре» и «Кантата о Чили» Умберто Соласа, «Новая школа» Хорхе Фраги, «Искусство народа» Оскара Вальдеса. «Вам слово» Мануэля Октавио Гомеса.

Одна из статей, опубликованных во время Недели, называлась так: «Кинематограф первой свободной территории Америки — в Нантере». Французская кинокритика отмечала актуальность кубинских фильмов, злободневность тем, к которым обращаются кубинские кинематографисты, подчеркивалось также, что технически фильмы «сделаны на высоком уровне». «Программа кубинских фильмов, показанная на Неделе, свидетельствует, — по мнению французского обозревателя Альберто Сервони, — о том, что кубинские кинематографисты находятся в постоянном поиске тем и их кинематографического выражения, стремятся отражать на экране жизнь социалистической Кубы». На церемонии закрытия Недели выступил всемирно известный кубинский писатель Алехо Карпентьер, который рассказал о достижениях кубинской культуры после революции, особо отметил ту колоссальную роль, которую играет кинематограф в социалистических преобразованиях страны.

И. Быкова

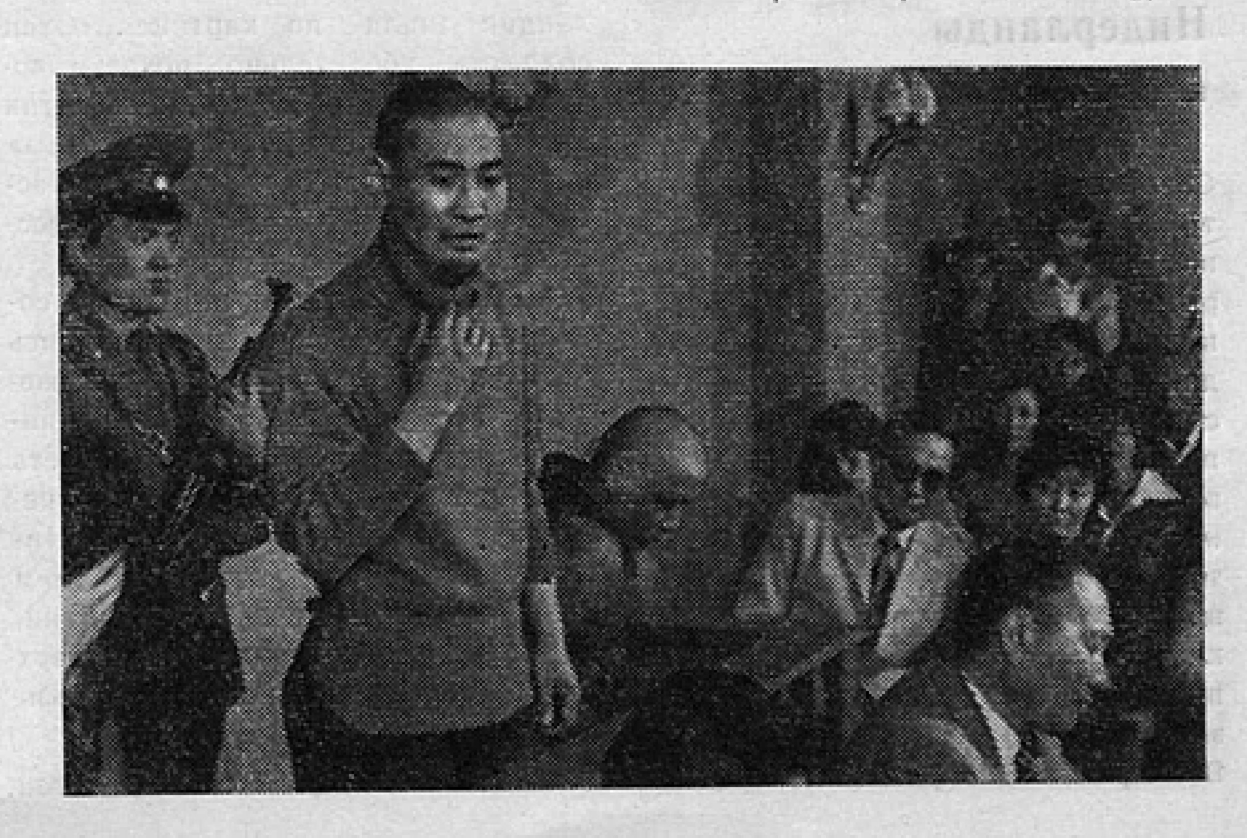
Монголия

Монгольский режиссер Жигжидсурэн, фильм которого «Легенда об оазисе» (поставлен совместно с Бунтаром) представлял кинематографию МНР на юбилейном XX Международном кинофестивале в Карловых Варах (Чехословакия) и недавнем ФЕСТ-77 (Югославия), закончил новую картину под названием «Жизнь человеческая» («Убит человек»).

Фильм рассказывает о судьбе трех юношей, которые в нетрезвом состоянии совершили преступление и скрылись. Детективную интригу авторы использовали как основу для разговора о важных общественных и моральных проблемах. «Меня заинтересовали в сюжете, предложенном сотрудником прокуратуры Лувсаншаравом, — рассказывает режиссер фильма, — прежде всего люди. И в сценарии, написанном нами вместе с выпускником ВГИКа киноведом Чимидом, мы стремились прежде всего вскрыть духовный мир наших героев, особенно следователя, которому выпало вести это сложное дело. Выполняя свой долг, он размышляет о том, почему совершилось преступление, что привело трех юношей и молодую женщину на скамью подсудимых».

Фильм «Жизнь человеческая», как и предыдущие работы Жигжидсурэна («Первый шаг», «Начало», «Оазис», «Легенда об оазисе»), отличает высокое мастерство изобра-

«Жизнь человеческая», режиссер Г. Жигжидсурэн



зительного решения, точность и выразительность актерского исполнения, интересный ансамбль участников, стремление к поиску, эксперименту — черты, которые монгольский режиссер, выпускник ВГИКа, перенял от своих учителей Л. Кулешова и А. Хохловой. Так, впервые в монгольском кино Жигжидсурэн и его единомышленник оператор Шаравдорж, снимавший все курсовые картины режиссера во ВГИКе и его дипломный фильм «Первый шаг», применили метод многокамерной съемки. Это позволило авторам не только значительно сократить съемочный период, но и усилить выразительность кадров и эпизодов.

Актерский ансамбль, занятый в фильме, заслуживает особого внимания. В основном в картине снимались актеры драматического театра им. Нацагдрожа. Многие из них являются живой историей монгольского кинематографа. Это в первую очередь народный артист МНР Цегмид, известный своим участием почти во всех первых совместных советско-монгольских постановках: «Сын Монголии», «Его зовут Сухэ-Батор», «Степные витязи»; его коллеги по сцене — народный артист МНР Гомбосурэн, заслуженный артист МНР Шаравдоо, молодые исполнители Жамсранжав, Сувда.

К. Огнев

Нидерланды

Советские фильмы — не частые гости на экранах Голландии. Поэтому не удивителен тот интерес, с которым была воспринята критиками и публикой прошедшая в Нидерландах Неделя советского кино. На суд голландских зрителей были представлены ленты, созданные советскими режиссерами за последние годы, а также картина Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон». «Замечательным образцом классического русского авангарда, проникнутым страстной жаждой эксперимента», называет фильм Валлер — кинокритик амстердамской газеты «НРК — Ханделсблад». Эта увлекательнейшая картина, продолжает она, явилась потрясающим откровением для голландских зрителей, настоящим откровением молодого революционного киноискусства. Критик сравнивает работу Козинцева и Трауберга с великолепнейшим концертом, особо отмечая замечательный монтаж, придающий сценам фильма сильный и живой ритм. «Мы видим зачаровывающие, звучащие в своем безмолвии кадры», — подчеркивает на страницах «Де Фолкскрант» Бертина. Оба критика высоко оценили мастерство актеров, а также прекрасное световое решение многих сцен и интереснейшие декорации.

Из современных лент наибольший интерес вызвала «Премия» драматурга Александра Гельмана и режиссера Сергея Микаэляна. Фильм впервые демонстрировался в Голландии, однако нидерландские любители кино уже знали о нем по отчетам и репортажам с различных международных кинофестивалей и Недель советского кино в других странах. Критики отмечали, что в фильме правдиво изображен производственный конфликт. «Радует то, — писала «НРК — Ханделсблад», — как интересно раскрыт характер советского рабочего человека, глубоко чувствующего ответственность за свое дело».

В прессе подчеркивалось, что в фильме «Саженцы» режиссера Р. Чхеидзе, которого до этого в Голландии знали по картине «Отец солдата», убедительно показан яркий человеческий характер. Критик Бертина расценивает «Саженцы» как свидетельство растущего мастерства режиссеров союзных республик, в частности, Грузии.

Среди других работ на Неделе советского кино демонстрировались два фильма-балета: «Лебединое озеро» в исполнении артистов Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова и «Спартак» в исполнении артистов Большого театра. Интерес к советскому балету во всем мире, в том числе и в Голландии, так велик, что для показа этих двух картин был выделен отдельный кинотеатр.

Н. Воробьева

Польша

Действие фильма «Красные тернии» (сценарий по роману Владислава Рымкевича «Время помирит — трава вырастет» написан известным поэтом и драматургом Станиславом Гроховяком) происходит во время Лодзинского восстания 1905 года. Для режиссера фильма Юлиана Дзедзины, дебютировавшего двадцать лет назад фильмом «Конец ночи», действительные события 1905 года стали поводом для того, чтобы показать людей той эпохи, принадлежащих к разным социальным слоям и по-разному реагирующих на революционные выступления рабочих. Главный герой Стефан Войнич, дворянин по происхождению, не может оставаться равнодушным к происходящим событиям. Он принимает трудное решение порвать со своим классом и присоединиться к восставшим рабочим...

Перед режиссером стояла задача правдиво показать людей и события того времени, задача трудная, потому что период революции 1905 года еще недостаточно освоен польским кино. В какой-то мере Юлиану Дзедзине это, очевидно, удалось: кинокритик Хенрик Тронович (журнал «Экран») отмечает, например, что «очень неплохо в фильме поставлены и сняты сцены уличных боев», хотя взаимоотношения героев фильма кажутся ему слишком упрощенными, схематичными...

В картине снимались популярные актеры: Ян Новицкий, известный советским зрителям по фильмам «Пепел», «Пан Володыевский», «Анатомия любви» и др., Барбара Вжесиньска, Мечислав Войт, известный у нас по своей работе в картине «Мать Иоанна от ангелов», а также советский актер Владимир Ивашов.

В. Буряков

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Кафе «Изотоп» (по мотивам повести М. Колесникова «Право выбора»), 9 ч.
Авторы сценария В. Соловьев. М. Калатозов. Режиссер-постановщик Г. Калатозишвили. Оператор-постановщик С Вронский. Художник-постановщик Ф. Ясюкевич. Композитор Г. Канчели. Звукооператор М. Бронштейн.
Роли исполняют: А. Сафронов, И. Васильев, Ю. Назаров, Л. Максакова, В. Носик, О. Гудкова, Н. Бутырцева, В. Гуляев, Г. Корольков, В. Козелков, Г. Крашенинников, А. Пятков, Г. Совчис.

«Сто грамм» для храбрости» (киноальманах), 8 ч.
Композитор К. Хачатурян. Звукооператоры В. Ладыгина, И. Стулова. Художественный руководитель Ю. Чулюкин.
«Какая наглость» (история первая).
Автор сценария Г. Горин. Режиссер-постановщик Б. Бушмелев. Оператор-постановщик М. Дятлов. Художник-постановщик А. Лебедев.
«По законам гостеприимства» (история вторая).
Автор сценария Н. Пушков. Режиссер-постановщик А. Маркелов. Оператор-постановщик В. Абрамов. Художник-постановщик В. Гладников.
«Сто грамм» для храбрости» (история третья).
Автор сценария В. Токарева. Режиссер-постановщик Г. Щукин Оператор-постановщик Н. Немоляев. Художник-постановщик В. Щербак.

Роли исполняют: И. Ясулович, Ю. Кузьменков, В. Басов, Г. Кавтарадзе, М. Светин, Н. Гринько, Б. Брондуков, Т. Васильева-Ицикович, В. Титова, Е. Кипшидзе, Дима Шаройченко, А. Белявский, Н. Мышкова, Ю. Белов, Р. Зеленая, Е. Перов, Г. Шпигель, Б. Ципурия, В. Сергачев, В. Березуцкая, О. Остроумова, Г. Тусузов, А. Георгиевская, Л. Карауш, Э. Геллер, С. Старикова, Н. Чхеидзе, Г. Жолудь, Е. Мазурова, А. Лория, Е. Вольская, И. Жеваго, А. Строголова, А. Пашутин, А. Строев

Киностудия «Ленфильм»

«72 градуса ниже нуля» (по одноименной повести В. Санина), 8 ч.
Авторы сценария В. Санин, З. Юрьев. Режиссеры-постановщики С. Данилин, Е. Татарский. Оператор-постановщик В. Ильин. Художник-постановщик В. Амельченков. Композитор Н. Мартынов. Звукооператор Г. Беленький.
Роли исполняют: Н. Крючков, В. Кузнец, О. Корчиков, Ю. Демич, М. Кононов, М. Матвеев, С. Иванов, А. Абдулов, О. Янковский, А. Соловьев, Н. Боярский.

Свердловская киностудия

«День семейного торжества», 8 ч.
Авторы сценария В. Валуцкий, В. Викторов. Режиссер-постановщик Б. Халзанов. Оператор-постановщик И. Лукшин. Художник-постановщик Б. Добровольский. Композитор В. Биберган. Звукооператор М. Томилова.
Роли исполняют: И. Ледогоров, Н. Ургант, Б. Новиков, Г. Сайфулин, В. Малявина, Ю. Сорокин, М. Вертинская, А. Майоров, Ю. Пузырев, Ю. Васильев.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Предположим — ты капитан...» (по мотивам рассказов Ю. Сотника), 7 ч.
Авторы сценария В. Горлов, А. Сурикова. Режиссер-постановщик А. Сурикова. Оператор-постановщик В. Политов. Художники-постановщики А. Бобровников, В. Безкровный. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор Р. Максимов.
Роли исполняют: Оля Ткачук, Гена Юрчук, Саша Ткачук, Валерий Егоров, Женя Конофольская, Олег Веселый, Женя Варшавский, Валерий Король, Оксана Саливоненко, Л. Кадочникова, А. Юнников.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Камень чистой воды» (по мотивам одноименного романа Г. Панджикидзе), 8 ч.
Авторы сценария Г. Панджикидзе, Ш. Манагадзе Режиссер-постановщик Ш. Манагадзе. Оператор-постановщик М Медников. Художник-постановщик В. Арабидзе. Композитор Р. Лагидзе. Звукооператор Р. Кезели.
Роли исполняют: В. Кикабидзе, М. Джинория, Т. Долидзе, Р. Кикнадзе, В. Нинуа, З. Мачавели, Ш. Херхеулидзе, М. Амираджиби, Д. Папуашвили, Е. Мачаварнани, Г. Элихвари, Г. Толордава.

Литовская киностудия

«Долгое путешествие к морю», 7 ч.
Авторы сценария И. Фридберг, Г. Кановичус. Режиссер-постановщик А. Араминас. Оператор-постановщик И. Марцинкявичус. Художник-постановщик Ю. Чейчите. Композитор А. Апанавичус. Звукооператор Ю. Батунерис.
Роли исполняют: В. Сперанская, Д. Сторик, Р. Карвялис, В. Ятаутис, Г. Даугуветите.

Рижская киностудия

«Быть лишним», 10 ч.
Автор сценария А. Кольберг. Режиссер-постановщик А. Бренч. Оператор-постановщик Р. Пикс. Художник-постановщик Г. Балодис. Композитор И. Вигнер. Звукооператор В. Мыльников.
Роли исполняют: В. Томкус. В. Зандберг, А. Кайриша, Х. Лиепиньш, У. Пуцитис, Ю. Плявиньш, Х. Данцберга, У. Думпис.

Киностудия «Молдова-филм»

«Не верь крику ночной птицы», 9 ч.
Автор сценария Л. Дмитриева. Режиссер-постановщик Я. Бургну. Оператор-постановщик Е. Филиппов. Художники-постановщики Г. Димитрну, М. Антонян Композитор Е. Дога. Звукооператор А. Камерзан.
Роли исполняют: В. Брескану, А. Лефтий, М. Волонтир, Е. Волонтир, Е. Лазарев, В. Тэбырцэ, К. Константинов, Е. Герасимов, А. Пекова, М. Уреке, Люба Грузинова, Л. Терзиева, Андрюша Бербер, Алеша Иорданов, М. Препелице, И. Грумез, В. Бурхарт, И. Мунтян, М. Попов, В. Брагиш.

Киностудия «Узбекфильм»

«Четыре времени года», 8 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Х. Ахмар. Оператор-постановщик Х. Файзиев. Художник-постановщик Н. Рахимбаев. Композитор И. Ефремов. Звукооператор А. Курманов.
Роли исполняют: И. Эргашев, Г. Джамилова, И. Хаджа Ахмар, Э. Марцевич, З. Мухамеджанов, Х. Ходжаева, Ш. Кабулов, Д. Джаббарова, М. Эрматова, Э. Асланов.

Зарубежные фильмы

«Присутствие», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Димитр Велчев. Режиссер Тодор Стоянов. Оператор Венец Димитров. Художники Костадин Русаков, Ася Попова. Композитор Иван Игнев.
Роли исполняют: Кольо Дончев, Георгий Черкелов, Пенка Цицелкова, Мариана Димова, Александр Притуп, Любомир Киселички, Цветана Островская, Анета Димитрова.

«Старик» (по роману И. Гаала), 9 ч.
Производство киностудии «Будапешт» (Венгрия).
Автор сценария и режиссер Дьёрдь Ревес. Оператор Ференц Сечени. Художник Йожеф Ромвари. Композитор Андраш Михай.
Роли исполняют: Золтан Латинович, Габор Харшани, Маргит Дайка, Петер Хауманн, Шандор Томанек.

«Дело не обошлось без злодеев», 7 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Ганс-Иоахим Нибельшютц, Томас Кушель. Режиссер Томас Кушель. Оператор Вольфганг Брауманн. Художник Альфред Томалла. Композитор Гюнтер Фишер.
Роли исполняют: Рольф Хоппе, Клаус-Петер Тиле, Матиас Гюнтер, Рольф Рёмер, Вольфганг Грёзе, Франк Гиацински, Катрин Мартин.

«Бездомные» (по мотивам одноименного романа С. Жеромского), 10 ч.
Производство творческого коллектива «Призма» (Польша).
Авторы сценария Анджей Щчипёрский, Влодзимеж Хаупе. Режиссер Влодзимеж Хаупе. Оператор Мацей Киевский. Художник Тадеуш Мышорек. Композитор Анджей Кожиньский.
Роли исполняют: Ян Энглерт, Анна Негребецка, Ежи Камас, Хенрик Бонк, Халина Хробак, Владислав Ганьча, Густав Люткевич, Ханна Скаржанка, Петр Фрончевский, Мацей Гурай, Виктор Гротович, Антони Юраш.

«Провод высокого напряжения», 7 ч.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Сель Джу Ен. Режиссер Цой Нам Сен. Оператор Пак Ген Вон Композитор Пак Рен Пхиль.
Роли исполняют: Ким Рен Рин, Ким Ен Хи, Юн Ман Сон, Пак Тхе Су.

«Картуш», 9 ч.
Производство «Ариан фильм» (Франция) — «Видес фильм» (Италия).
Авторы сценария Даниэль Буланже, Филипп де Брока. Режиссер Филипп де Брока. Оператор Кристиан Матра. Художник Франсуа де Ламот. Композитор Жорж Делерю.
Роли исполняют: Жан-Поль Бельмондо, Клаудиа Кардинале, Одиль Версуа, Джесс Хан, Жан Рошфор, Ноэль Роквер, Филипп Леметр, Марсель Далио.

«Прощай, полицейский» (по одноименному роману Рафа Валле), 9 ч.
Производство «Ариан фильм» (Франция).
Автор сценария Франсис Вебер. Режиссер Пьер Гранье-Дефер. Оператор Жан Колломб. Художник Морис Сержан. Композитор Филипп Сард.
Роли исполняют: Лино Вентура, Патрик Деваэр, Виктор Лану, Жюльен Гиомар, Пьер Торнад, Клод Риш.

«Парад», 8 ч.
Производство «Грэй фильм» (Франция).
Автор сценария и режиссер Жак Тати. Операторы Жан Бадаль, Гуннар Фишер, Улла Мальмер Лагерквист. Композитор Шарль Дюмон. Программу ведет Жак Тати.

«Бегущий человек» (по роману Шелли Смита «Баллада о бегущем человеке»), 10 ч.
Производство «Колумбия пикчерс» (США).
Автор сценария Джон Мортимер. Режиссер Кэрол Рид. Оператор Роберт Краскер. Композитор Вильям Элвин.
Роли исполняют: Лоренс Харвей, Ли Ремик, Ален Бейтс.

«Бенджи», 9 ч.
Производство «Колумбия пикчерс» (США).
Автор сценария и режиссер Джо Кэмп. Оператор Дон Редди. Художник Харланд Райт. Композитор Эуэл Бокс.
Роли исполняют: Синтиа Смит, Аллен Флузат, Петси Гаррет, Питер Брек, Терри Картер, Эдгар Бухανан, Том Лестер, Кристофер Коннелли, Дебора Уэллей, Марк Слейд.

«Живущие свободными». (по книге Джой Адамсон), 9 ч.
Производство «Колумбия пикчерс» (США).
Автор сценария Миллард Кауфман. Режиссер Джек Коуффер. Оператор Вольфранг Сушитски. Композитор Сол Каплан.
Роли исполняют: Сьюзен Хэмпшир, Найджел Дэвенпорт, Джеффи Кин.

«Изюминка на солнце» (по пьесе Лорейн Хансберри), 8 ч.
Производство «Колумбия пикчерс» (США).
Автор сценария Лорейн Хансберри. Режиссер Дэниел Петри. Оператор Чарлз Лаутон. Художник Карл Андерсон. Композитор Лоренс Розенталь.
Роли исполняют: Сидней Пуатье, Клаудиа Макнейл, Руби Ди, Диана Сэндз.

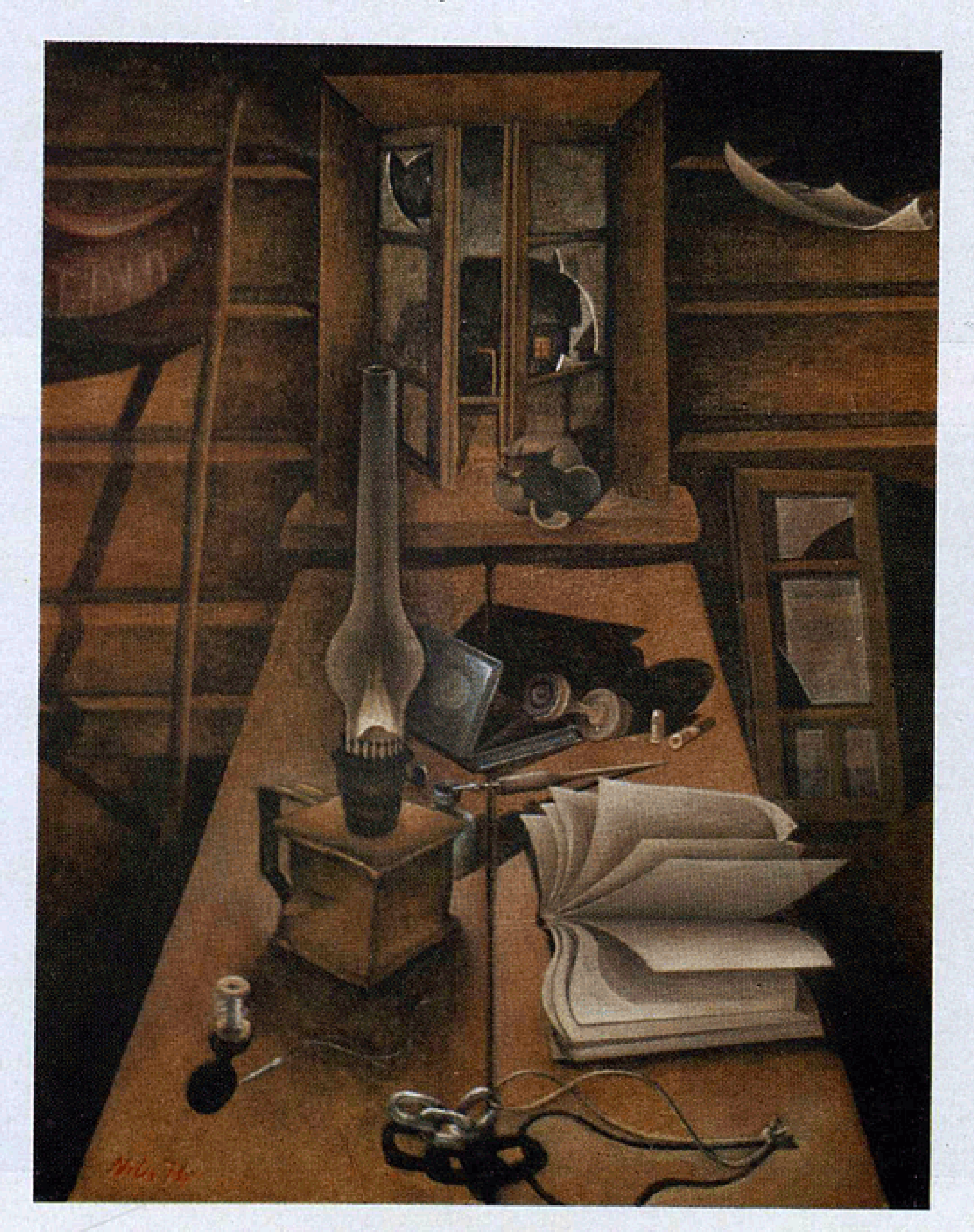
«Нефтяной войны не будет», 7 ч.
Производство «Фильмы Сугейля Бен Барки» (Марокко).
Авторы сценария Мишель Константэн, Сугейль Бен Барка. Режиссер Сугейль Бен Барка. Оператор Джироламо Лароза. Художник Жак Д'Овидио.
Роли исполняют: Клод Жиро, Хасан Гануни, Джорджио Ардиссон, Клаудио Гора, Саша Питоеф, Филипп Леотар, Генрик Водзинский.

«Лето любви», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Пунджаб-пикчерс» (Пакистан).
Автор сценария Ахмад Рахи. Режиссер Масуд Первез. Оператор Масуд-Ур-Рехман. Композитор Хуршид Анвар.
Роли исполняют: Фирдоус, Эджаз, Салма, Мумтаз, Наджмул, Хассан, Аджмал, Рангела, Фари, Мунаввар, Зариф, Гулзаман.

56546

Эскизы к фильмам,
посвященным 60-летию Великого Октября

«Сибириада».
Художник Н. Двигубский



«Судьба».
Художник А. Валюшок

«Фронт за линией фронта».
Художник В. Голиков

«Пыль под солнцем».
Художник А. Платов